جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

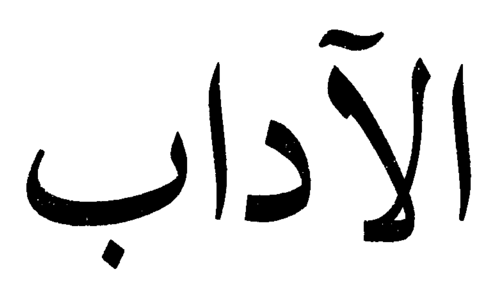


مجلة علمية متخصصة و محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها

العدد 08 السنة 1425 هـ 2005 م

ISSN 1111- 4908

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها



مجلة علمية متخصصة ومحكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
العدد 08 السنة 1426 هـ ـ 2005 م

ISSN 1111 - 4908

الآداب

مجلة علمية متخصصة محكمة تهتم بنشر الدراسات والبحوث الأصلية.

قواعد النشر بالمجلة

تقبل المجلة للنشر الدراسات والبحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية :

1. أن يكون البحث جديدا و لم يسبق نشره.
2. أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق من إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث.
3. المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب (الكمبيوتر) وعلى ورق A4 أي 21 × 29.7 سم.
4. تخضع المواد المقدمة للتحكيم السري.
5. البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
6. البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.

* الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم : رئيس التحرير على العنوان الآتي :

مجلة الآداب قسماللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري قسنطينة. 25000 الجزائر.

هـــ/فاكس : 312/31818804

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين، وبعد،

تقديــــــم

فإنه يسعدنا أن نقدم لقراء مجلة (**الآداب**) من الأساتذة والباحثين والطلبة العدد الثامن من مجلتهم، التي تحيا بهم ومن أجلهم؛ فهم الذين يمدونها من خلال أبحاثهم بمادة حياتها الأولى، ومن خلال قراءاتهم وتوجيهاتهم وملاحظاتهم يزودونها بالقدرة على الاستمرار، ويفتحون أمامها أبواب الطموح إلى ما هو أفضل.

ومما يزيد من سعادتنا أن هذا العدد لم يتأخر عن موعده، حيث استطعنا بعون الله وبفضل تضافر جهود الباحثين ولجنة التحكيم الموقرة أن ننجز هذا العدد قبيل اختتام السنة الجامعية؛ التي كانت حافلة بالمنجزات والنشاطات العلمية، على مستوى جامعتنا وعلى مستوى كليتنا، وقد كانت نشاطات قسم اللغة العربية وآدابها من أكثرها بروزا وثراء، خلال الموسم.

وإذ نقدم هذا العدد من مجلة (**الآداب**) لقرائها الأعزاء، لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى كل من أسهم في إثراء مادته العلمية من الأساتذة والباحثين من مختلف الجامعات الوطنية والعربية، كما لا يفوتنا أن نشكر أعضاء هيئة التحكيم على ما بذلوه من جهود في قراءة هذه المادة وتقييمها وترشيحها للنشر، متمنين أن نكون قد وفقنا إلى اختيار الأنسب والأحسن والأفيد لقرائنا الأعزاء.

ولا يفوتني، ونحن نستعد لاختتام هذه السنة الجامعية المليئة بالنشاطات والإنجازات أن أهنئ جميع العاملين المجتهدين على ما حققوه من نتائج متمنيا لهم عطلة سعيدة مريحة، يعودون بعدها إلى عملهم وهم أكثر حيوية ونشاطا وأقوى عزما وأصلب إرادة للاستمرار في مسيرة البذل والعطاء، **وبالله التوفيق.**

مديــر النشــر

أ. د / الربعي بن سلامه

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

يضم هذا العدد الذي نضعه بين يدي القراء والباحثين في موعده، مع اختتام السنة الجامعية 2005/2004، وفاءً بعهد قطعناه في العدد السابق، أحد عشر بحثا تتعلق بجوانب مختلفة من الأدب واللغة والنقد. وهو، كسابقه، ينطلق من الأصول، ليغوص ابتداءً في أعماق تراثنا الأدبي، مستكشفا ثنائية الاتصال والانفصال بين النص الإبداعي من جهة، والنص النقدي من جهة أخرى، مبرزا بعض ما يحمله الخطاب المتضمن في شعر ما قبل الإسلام من قسمات تستمد كينونتها من الأنا الفردي لمنتج النص والأنا الجمعي المعبر عن المجتمع الذي وُلد في ظله النص، ومجليا البنية الصوتية لعمل ذي خصوصية، هو موشحات أبي مدين الغوث دفين تلمسان. ولا ريب في أن خصوصية هذا العمل، من حيث توظيفه لقالب الموشحات في التعبير عن رؤية صوفية تسلم المتلقي إلى طرح أسئلة أثارها النقد العربي القديم حول ماهية العلاقة بين الفن (والشعر على وجه الخصوص) والأخلاق، ومدى انعكاس الالتزام بالقيم الخلقية (المستمدة غالبا من قناعة عقدية) على جماليات العمل الفني. وهذا ما يحاول تسليط الضوء عليه بحث يفحص علاقة الشعر بالأخلاق في مرآة النقد العربي القديم. ويحفل العدد بعد ذلك بحديث مستفيض عن مسائل مرتبطة براهن نقدنا العربي الحديث المواكب لحركتنا الأدبية. فثمة دعوة لأجرأة هذا النقد تستمد مشروعيتها من متطلبات الواقع المعيش للنقد في أقطارنا العربية، ومن منجزات حركة النقد الأدبي ومناهجه في العالم من حولنا. وثمة أيضا توقف عند نماذج من أعمال إبداعية لأعلام من حملة راية الشعر العربي المعاصر، من مشارب ورؤى متباينة، إذ هناك ولوج إلى عالم محود درويش المتفرد، وهناك استرواح لظلال الشاعر الجزائري مصطفى الغماري ... وهناك كذلك استطلاع لصدى المقاومة الجزائرية في القرن التاسع عشر في الشعر الشعبي، وصدى انتفاضة الثامن ماي 1945 في الشعر الجزائري.

هذا دون أن يضرب العدد صفحا عن الدراسات اللغوية، إذ أفرد لها نصيبا، رائده في ذلك قرن الأصالة بمواكبة تطور ركب الدراسات اللغوية الحديثة.

إن الفرحة لتغمرنا، ونحن نشعر أن مجلتنا هذه تمكنت من شق طريقها بثبات، وتمكنت من أن ترسخ أقدامها شيئا فشيئا في عالم البحث العلمي الرصين، فاتحة صدرها الرحب لكل الجامعيين من حملة أقلام البحث المثمر في بلادنا وفي كل الأقطار العربية. وإذ نشكر كل الذين أسهموا، ويسهمون، في تأكيد وجود مجلتنا بثمرات أفكارهم وإنتاجهم العلمي، لا يعزب عن مسعانا شكر رئاسة جامعتنا التي تمدنا بكل عون للنهوض بأعباء إخراج مجلتنا هذه إلى عالم الوجود، كما نخص بالشكر والثناء الطيب الأستاذ مصطفى حيرش القائم على مصلحة الطباعة بالجامعة والذي لم يألُ جهدا في طبع الأعداد الثلاثة الأخيرة منها، ولم يقتصر على ذلك، بل كان سباقا إلى الإلحاح علينا لمده بما في حوزتنا من مادة مجازة للنشر لكي يدفع بها إلى الطبع ويجعله في متناول الباحثين وقراء مجلتنا الأوفياء. فله خالص التحية وجزيل الشكر وعظيم الإكبار.

أما قراء مجلتنا في بلادنا، وفي الأقطار العربية، بل في العالم كله، فنضرب لهم موعدا مع منتصف السنة الجامعية المقبلة 2006/2005، لنلتقي في العدد التاسع إن شاء الله. وهو الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

رئيس التحرير

الدكتور / حسن كاتب

النص الإبداعي والنص النقدي بين الاتصال و الانفصال من الجاهلية إلى عصر التأليف

الأستاذ عمار ويس

أستاذ مساعد مكلف بالدروس

قسم اللغة وآدابها

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ الجزائر

من الأمور التي أثارت الجدل وانقسم بشأنها الباحثون العلاقة بين الأدب والنقد الأدبي وأيهما أسبق في الوجود وطبيعة التأثير المتبادل بينهما. والحال أن الأمر لا يكاد يختلف بين أمة وأخرى حيث تبدو القاعدة المتحكمة في نشأة الأنشطة الإنسانية ونطورها واحدة، وبكفي أن نلاحظ الفارق الزمني الشاسع بين الأشعار اليونانية وما ألف حولها وما كتبه النقاد اليونانيون عنها لنتبين أن الأدب ينجز قوانينه الداخلية بأشواط بعيدة، قبل أن يتدخل النقد في شؤونه.

وإذا كان هذا هو شأن الوضع الابتدائي، فإن الأمر يختلف في المراحل التي تعقبه، حيث يتبادل الأدب والنقد المواقع من حيث السبق والمتابعة. وتشكل المرحلة الشفاهية ميدانا مثاليا لدراسة هذه القضية، لما تتمتع هذه المرحلة من أصالة وتلقائية في الإبداع.

لذلك تهدف هذه الدراسة إلى الرجوع إلى تراثنا لتبحث في طبيعة نشأة أحد الأنشطة الأدبية التي اكتسبت وجودها الموضوعي فيما بعد في فترات لاحقة من التاريخ الأدبي والثقافي للأمة. ذلك أن الوعي بطبيعة المنشأ لهذا العلم أوذاك تساعد الدارس والباحث على فهم آلية التطور في أي حقل من الحقول المعرفية التي يراد درسها، واستخلاص القوانين المتحكمة في شمولها قضية دون أخرى وتركيزها على أمور وإهمالها أمورا أخرى، حتى لا تطغى وظيفة من وظائف البحث على أخرى، بشكل يبعدنا عن روح التراث ويدخلنا في تعارض منهجي أو ابستمولوجي معه. من هنا تبدو ـ في نظري على الأقل ـ أهمية التطرق إلى توضيح مسألة المنشأ لما نسميه الآن ـ اصطلاحا ـ بالنقد الأدبي لما لهذا الأمر من أهمية في الإجابة عن بعض التساؤلات النظرية أو الإجرائية المتعلقة بهذا الحقل من حقول الأنشطة الأدبية.

لم يسلم باحث من الباحثين في حدود ما نعلم من الأسئلة المؤرقة التي تتعلق بنشأة الشعر العربي وتاريخ تطوره في أشكال يعتقد أنها سبقت الشكل الذي عرف به قبيل مجيء الإسلام وهو أمر يكاد أغلب الباحثين يعودون فيه إلى مقولة الجاحظ "وأما الشعر فحديث الميلاد صغير السن، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة، وكتب أرسطا طاليس ومعلمه أفلاطون ثم بطليموس وذي بقراط وفلان وفلان قبل بدء الشعر بالدهور وقبل الأحقاب ويدل على حداثة الشعر قول امرئ القيس بن حجر:... فانظر كم كان عمر زرارة، وكم كان بين موت زرارة ومولد النبي عليه الصلاة والسلام. فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له، إلى أن جاء الله بالإسلام، خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام."[1]

إن الأمر نفسه أو التساؤل نفسه طرح فيما يتعلق بالنقد الأدبي من حيث المنشأ أو الوجود أساسا وفي هذا السياق فإننا نسجل تباينا كبيرا بين الباحثين حول هذه القضية يصل أحيانا إلى حد التناقض في الطروحات التي يذهب بعض أصحابها إلى إنكار أي شكل من أشكال النقد الأدبي في الفترة الجاهلية كما هوالشأن في موقف الدكتور محمد مندور في كتابه النقد المنهجي عند العرب حيث يعتبر أن البداية الحقيقية للنقد الأدبي في التراث العربي لم تبدأ إلا في الفترة التي تشمل نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع وعلى يد الآمدي تحديدا في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري معتبرا ما سبق هذا الجهد المحمود أمرا على شيء ضئيل من الأهمية يسهل معه تجاوزه ويحسن منهجيا القفز عليه ما عدا وقفة قصيرة خصصها لابن سلام لم تتجاوز ثلاث صفحات.

وقد ذهب غير محمد مندور مذهبا آخر كما يبدو من موقف الدكتور أحمد طه إبراهيم في كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع الهجري، حين يتحدث عن بعض الشواهد النقدية وأحيانا أخرى عما يسميه بالصور النقدية متقبلا بعضها ومستنكرا بعضها الآخر مستكثرا صدورها عن عرب الجاهلية لعدم معرفتهم بعض الجوانب النحوية كما نفهمها الآن اصطلاحا ليخلص إلى رأي مفاده " إذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنا فإن طفولة النقد العربي غابت معها"[2] رغم أنه يتحدث في موقع آخر عن نقد أدبي عند العرب في الفترة الجاهلية حين يذكر سوق عكاظ فيقول عنها "كانت عكاظ سوقا تجارية يباع فيها ويشترى طريف الأشياء والحاجي منها... وكانت فوق ذلك كله بيئة من بيئات النقد الأدبي يلتقي الشعراء فيها كل عام."[3]

ويتضح للمعاين لموقف الأستاذ طه إبراهيم انعدام الوضوح في توصيف الظاهرة، غير أن القارئ المنصف لا يمكنه أن يتملص من واجب التجلة والتقدير لهذا الباحث الذي يعد من أوائل المؤسسين لدرس النقد الأدبي في الجامعات العربية، ومرد موقفه في تقديري يعود إلى عدم ضبط الموقف النظري من هذه المسألة حيث يبدو التزام الباحث وخضوعه إلى حتمية مسبقة تفترض وجود نقد أدبي بإزاء الشعر العربي، هو ما حتم عليه ربط فقدان طفولة النقد بفقدان طفولة الشعر في نوع من التبرير والاعتذار لدى القارئ الذي لم يتمكن الباحث من أن يقدم له بداية محددة لمجال دراسته. إن هذه الرغبة في التحديد لبداية الأشياء مع الرغبة في إثبات وجود للنقد الأدبي إلى جانب الأدب عموما والشعر خصوصا هو ما فرض على الباحث الاهتمام ببداية ونشأة النقد الأدبي، وقاده إلى هذا التذبذب في استعمال المصطلح الملائم للظاهرة الأدبية في هذه المرحلة من مراحل التاريخ

الأدبي، لكن رغم هذه الشوائب المسجلة في كتاب طه إبراهيم، إلا أن موقفه يعتبر أكثر تقدما وإيجابية من موقف الدكتور مندور الذي ألغى فترة كاملة حتى أنه لم يخص ابن سلام مثلا إلا ببضع صفحات وكذلك فعل مع ابن قتيبة. رغم أن التاريخ الأدبي قد أنصف الرجلين وأنصف من سبقهم من الرواة وعلماء اللغة الذين أسهموا بنقل صور النقد في القرون الأولى التي سبقت مرحلة النظر المنهجي الذي أنتج نقدا منهجيا حتى وإن اتكأ صاحبه ـ أعني الآمدي ـ على منجزات سابقيه وتوسع فيها كما هو الشأن في الموازنة بين الشعراء التي تنبه إليها الرعيل الأول من علماء اللغة الذين أشاروا إلى ظاهرة اقتفاء الشعراء الأمويين أثر الشعراء الجاهليين في بناء القصيدة وفي تفاصيل مقاطعها، وهو الأمر الذي انطلق منه الآمدي وعمقه وأعطاه الصبغة النظرية وليستنتج منه الدكتور مندور البعد التنظيري الذي هو رديف المنهج المقارن في تقديره على ما نظن.

لعل موقف الدكتور علي بن محمد في كتابه الذي صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية أكثر حيطة حين تحدث عما أسماه — الشواهد النقدية -- ولسنا ندري إن كان يقصد بالشاهد ما يقصده النحاة باللفظة، أم أنه يذهب إلى معنى آخر مفاده الدليل. وهو في هذا المذهب لا يبعد كثيرا عن موقف عز الدين الأمين في كتابه طلائع النقد الأدبي عند العرب، الذي يذكر فيه ما دفعه إلى التأليف في هذا الباب فيقول "ولقد تبين لي من خلال دراستي لها — يقصد الكتب التي ألفت في النقد الأدبي – وإدمان نظري فيها أن إبراز القضايا النقدية إبرازا تاريخيا منظما يحتاج إلى عمل جديد وإلى نظرة جديدة."[4]

وحين يشرع في الحديث عن صميم عمله يفتتح الكتاب بقوله "كان هناك في الجاهلية نقد يتبع الأدب الجاهلي، كما كان هناك نقد يسبق هذا

الأدب وقد كان نقاد الجاهلية هم شعراؤها ولعل الناقد الأول وجد عقب المنشئ الأول كما يقولون... ولا شك في أن النقد الجاهلي كان له نصيب واف في تبدل الأطوار التي مرت عليها القصيدة الجاهلية قبل أن تبلغ الصورة التي وجدناها عليها في المعلقات وغيرها."[5]

يبدو الأستاذ عز الدين الأمين حريصا على استيفاء ثنائية النقد والأدب في الوجود حتى وإن كان ذلك من باب الافتراض متكئا على صيغة - كما يقولون - كما لو أن الظاهرة لا تكتمل إلا بوجود طرفي العملية، مع أن هذا الأمر ليس ضربة لازب كما يبين ذلك التاريخ الأدبي للإنسانية كافة كما تدل على ذلك التجربة الإبداعية العربية وكذلك التجربة الإغريقية كما سنرى لاحقا.

إن التذبذب يتضح والاضطراب يتجلى في استعمال المصطلح عندما يتحدث الدكتور عز الدين الأمين عن البدايات الأولى للنقد الأدبي فيقول "ولكن طلائع النقد الأدبي الأولى لم يعرف منها إلا ما صدر قبل الإسلام بنحو مائة وخمسين عاما كحال الأدب الجاهلي"[6] حيث يلاحظ القارئ أن الباحث ينتقل من الحديث عن نقد جاهز يسبق الأدب أحيانا ويقفي على آثاره حينا آخر إلى الحديث عن طلائع هذا النقد الأمر الذي بفهم منه أنه في طور النشأة والتكوين، دون أن يغفل ربطه بالأدب كما أشرنا إلى ذلك سابقا.

إن هذا الافتراض المسبق بضرورة تعايش هذين النشاطين من الأمور التي جعلت أغلب الباحثين يحجمون عن وضع الإشكالية في سياقها التاريخي البسيط والصحيح في الآن نفسه، والذي لا نجد فيه مبررا منهجيا يقضي بوجودهما معا أو بتعاقبهما بشكل مضبوط. ذلك أن الأمر مرده في تقديرنا إلى غلبة تشاط من الأنشطة الإنسانية على غيره من الأنشطة الأخرى

لأسباب تتعلق بطبيعة مرحلة من مراحل التاريخ، كما هو الحاصل في نشأة العلوم وتفرعها فيما بعد.

يمكننا أن نقول وبحذر شديد أن هذه المقاربات التي ذكرناها تنطلق من منطلق عاطفي في إثبات وجود للنقد الأدبي، وإن قصرت في تقديرنا في الإجابة عن الإشكال النظري الذي طرحناه في بداية هذا المقال. ذلك أن كل الطروحات تأسست على فكرة الارتباط بين الأدب والنقد الأدبي ارتباطا تزامنيا قد لايصمد إن تعرض أحد الطرفين لهزة كتلك التي أحدثها بعض المستشرقين وتابعهم فيها بعض الباحثين العرب في سياق تطبيق مناهج معينة لدراسة الأدب العربي.

إن هذه المرحلة من الدراسة التقليدية قد تم تجاوزها بفضل دراسات استندت إلى أرضية فلسفية واضحة نظرت إلى الشعر العربي نظرة شمولية في سياق حضاري أقام دعائمه كوكبة من الباحثين نذكر منهم الدكتور حسين مروة بكتابه النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية[7] والدكتور محمد عابد الجابري بكتابه تكوين العقل العربي[8] وغيرهما من الباحثين الذين أسهموا في غرس فكرة **التأسيس** وأهميتها في إنارة درب الباحث وإعطائه مبررا مرجعيا وإجرائيا يتجاوز التجزيئية التي يتناول بها كل أهل اختصاص اختصاصهم.

بتقدم الزمن وتراكم الدراسات حول التراث النقدي تعمقت النظرة المنهجية لدى الباحثين وبدأت ملامح الجاهلية تتضح أكثر في جانبها النقدي، بعد أن كان الاهتمام بدراسة الشعر هو الطاغي على الساحة. وأمكن أن نقرأ لباحث محدث قوله "كان العرب منذ القديم مدركين بواسطة إحساسهم الفطري أن ما يسمعونه من شعر وسجع وخطب وأمثال يختلف عن مخاطباتهم اليومية."[9]. إن ما يسميه الأستاذ توفيق الزيدي

الإحساس الفطري للعرب هو النقطة التي ننطلق منها للاختلاف معه والابتعاد عن رؤيته لهذه المسألة ونتخذها مدخلا لإقحام الفكرة التي تشكل أساس هذا المقال، ذلك أن الأمر لا يتعلق في تقديرنا بإحساس فطري غير قابل للتفسير، بقدر ما يتعلق بفعل عاقل قصده منتجوه قصدا. ولكن في ظروف غير الظروف المتاحة لنا بما توفر لنا من نعمة الكتابة التي سهلت لنا تسجيل الملفوظ والمكتوب مما ننجز في شتى ميادين البحث. ويكاد الباحث نفسه يلامس الحقيقة حين يتحدث عن تأخر بلورة النقد فيقول "نستخلص إذن من هذه الإشارات أن للناقد العربي إحساسا بالكلام الأدبي ممثلا في الشعر دون إبراز واضح لخصائصه خاصة ما تعلق منها بجانب الملفوظ. ولعل ذلك مرده إلى طغيان أدبية المنطوق على أدبية المكتوب إذ أن النص عند النقاد ما زال ممارسة شفوية لم يهتدوا بعد إلى جانب الصنعة فيه"(10) يلف الغموض في هذا القول لفظة النص، وما إذا كان المقصود بها النص النقدي أو النص الإبداعي، وما إذا كانت الممارسة تنصرف إلى الشاعر أم إلى الناقد. والحال أن العنصر الغائب في هذا التحليل هو ما نسميه **بالممارسة النقدية** التي نرى أن من التعسف نسبتها والبحث عنها لدى النقاد، فإن لم نجدها أنكرنا وجودها أصلا، مع إقرارنا سلفا بأننا نتحدث عن مرحلة شفوية، فإننا نسقط في خطأ تطبيق اشتراطات مرحلة الكتابة والتدوين عليها، وهو الأمر الذي يحرمنا من استغلال إمكانات المرحلة الشفوية التي تعد تجربة فذة لم تستطع الأمة إعادة إنتاجها رغم ما توفر لها من وسائل الكتابة والتدوين فيما بعد. ذلك أن الوعي بالعلم وحفظ قواعده لا يقودان بالضرورة إلى القدرة على الإبداع فيه أو حتى إعادة إنتاجه بالشكل الذي استخلصت منه قواعد العلم أول الأمر.

إن الوعي بأهمية المرحلة الشفوية قد قاد أحد الباحثين إلى الإشارة إليها إشارة صريحة حين ينسب إليها هذا النشاط ويعنون به كتابه مبررا ذلك بأن موضوعه "يستدعي مدخلا حول الثقافة الشفوية في علاقتها بالثقافة المكتوبة اعتبارا لتلازم النوعين في الثقافة العربية منذ أقدم عهودها ولتبادل الهيمنة بينهما."[11]

رغم الوعي الواضح في مقدمة الكتاب بأهمية هذه الفترة من خلال قول الباحث "وإذا كانت قضية الموضوع المركزية تنهض على بناء تصور عن نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، فإن ذلك البناء سيتأسس على متابعة الجهود المبذولة لنقد الشعر خلال هذا الطور، غير أن هذه المتابعة قد تكون طردية بتتبع هذه الجهود عبر تسلسلها وتطورها في الزمن، أو ارتدادية ببلورة الخلاصة المركزية وتحديد المقدمات المؤدية إليها"[12]، لعل هذه أول مرة يوضح فيها باحث النظرة إلى التراث النقدي من منظارين متباينين تنطلق الأولى من الحديث المبتسر والمتخفي الذي حدثت به الفترة الجاهلية عن نفسها وحديث فترة التدوين عن الجاهلية وما صاحب ذلك من تشكيل وإعادة صياغة حسب الإمكانات أحيانا والأهواء في أحيان أخرى.غير أن هذا الموقف الواضح يتلبس بالموقف العام المألوف حين يصرح الباحث قائلا "إن نقد الشعر عند العرب قد تأسس في أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث مع ابن سلام الجمحي خاصة ويجد هذا التأسيس تجسيده في كتاب طبقات فحول الشعراء ليس باعتباره أول أثر نقدي مدون تفتتح به المكتبة النقدية العربية القديمة وينتهي به الطور الشفوي، بل بفعل القضايا التي طرحها ابن سلام في كتابه وفي مقدمتها من حيث القيمة والأهمية دعوته المزدوجة إلى استقلال النقد عن غيره من المجالات الثقافية الأخرى."[13]

إن ما ذهب إليه الباحث صحيح كل الصحة غير أن عودة إلى كتاب ابن سلام نفسه وإلى حديثه عن عمله في كتابه تذكر القارئ أن الكتاب هو في نهاية المطاف لملمة للتراث النقدي السابق عليه رغم المجهود غير المسبوق الذي قام به ابن سلام والمتمثل أساسا في جمع التراث النقدي أو ما نفضل تسميته **بالممارسة النقدية** على يد كبار الرواة وعلماء اللغة كعبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي وأبي عمرو بن العلاء والأصمعي وخلف الأحمر وحماد الراوية والمفضل الضبي. وكل هؤلاء قد روى عنهم ونقل آراءهم ونظمها وأعطاها شكلا منظما رغم أن الطابع العام للكتاب جاء في قالب الرواية عما مضى، حيث يقول " ذكرنا العرب وأشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها... وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه.(14)

يتضح للمتفحص لهذا القول لابن سلام أنه يدرج قوله في سياق جماعي وعيا منه في تقديرنا بأهمية الممارسة النقدية التي وجد نفسه وريثا شرعيا لرجالاتها وأغلبهم من أساتذته الذين روى عنهم وأحسن أن يكون موضوعيا ومحايدا، بالشكل الذي يمكننا اليوم من التمييز بين العمل النادر لابن سلام المندرج ضمن المكتوب والمنجز السابق الذي يدرج ضمن التراث الشفوي المستند بدوره إلى الممارسة الأصيلة المتلبسة بالإبداع كما جسدته القريحة العربية واستخلصته الأجيال المتلاحقة من علماء الأمة في هذا الحقل كما في غيره.

يتأكد هذا المسلك عند ابن سلام بشكل جلي حين يقول "وقد اختلف الناس والرواة فيهم. فنظر قوم من أهل العلم بالشعر والنفاذ في كلام

العرب والعلم بالعربية إذا اختلفت الرواة فقالوا بآرائهم، وقالت العشائر بأهوائها، ولا يقنع الناس مع ذلك إلا الرواية عمن تقدم."(15)

يبدو أن ابن سلام يعي بوضوح عمله كما يعي موقعه من التاريخ الأدبي وهو الأمر الذي جعله يميز أصنافا من المتدخلين في الشأن الشعري ذكر منهم أربعة أطراف : الناس والرواة أهل العلم بالشعر والنفاذ في كلام العرب وأخيرا أهل العلم بالعربية.ونحن إذا تأملنا فعل هذه الطوائف وجدناه يندرج في ما أسميناه **بالممارسة النقدية الملفوظة وغير المكتوبة** والتي هي في نهاية المطاف استلهام للتراث الإبداعي الذي أنجز صرحا فنيا عن طريق تمثل قوانين ترسخت في ممارسة القول عبر أجيال عديدة في الجاهلية ورسخها القرآن الكريم كممارسة لغوية جسدت قوانين اللغة العربية في شكلها الراقي المنضبط الذي كرس مصداقية الشعر الجاهلي باعتباره تجسيدا للممارسة النقدية ومصدرا للنشاط النقدي ثم التراث النقدي في ما بعد.

إن النتيجة الطبيعية لما نسميه ممارسة نقدية، هو هذا الصرح العظيم الذي تجسد في الشعر الجاهلي، بمختلف أنساق تنظيم القول وعززه نزول القرآن الكريم وفق هذه القوانين التي قضت الأمة دهورا من الممارسة الإنسانية لإنجازها حتى أثمرت هذا المعلم الفني الشاهد على المرحلة الشفوية مستوعبا التجربة الإنسانية في إنتاج صورة لغوية عن الشروط الاجتماعية والفنية للإنسان العربي. وهو الأمر الذي أدركه الأوائل حين استشعروا القطيعة العقائدية والتواصل اللغوي في الآن نفسه بين الجاهلية والإسلام، فأعطوا التراث الجاهلي وصورته في العصر الأموي والعباسي ما يستحق من العناية التي حولت فيما بعد لأغراض سياسية وإلى تعصب لمضامين قديمة هي أبعد ما تكون عن الاستفادة المثلى من الممارسة النقدية في جوهرها. وقد استغرب الأستاذ أحمد أمين، وقد كان محقا، سطوة الأدب الجاهلي أو

جنايته على الأصح على الأدب العربي فقال "كان الأدب الجاهلي صورة صادقة لحياة العرب في جاهليتهم... وكانت أوزان شعرهم هي من وحي نفوسهم منسجمة مع غنائهم مؤتلفة مع آذانهم ثم جاءت الدولة الأموية... وكان الذوق فيها ذوقا عربيا يشبه الذوق الجاهلي إلا بما لطفته المدنية... فلا عجب أن يأتي الشعر الأموي مصبوغا بالصبغة الجاهلية في الأوزان والقوافي والموضوعات والروح... إنما العجب أن يأتي الشعر العباسي على هذا النمط وكثير من الشعراء فرس والحياة حياة فارسية في أكثر ألوانها، والحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية مخالفة كل المخالفة للحياة الجاهلية والأموية."[16]

رغم دقة ملاحظة الأستاذ أحمد أمين إلا أن تفسيره لها بالصراع الحاصل بين أنصار القديم وأنصار الحداثة لا يقدم فهما داخليا للميكانيزمات التي تجعل الشعر الجاهلي يصمد في وجه التغيير الذي دعا إليه أمثال أبي نواس، غير أن ملاحظة عابرة من الأستاذ أحمد أمين تستوقف القارئ لأهمتها إذ يقول "نعم إن الإسلام كان له أثر كبير في حياة الناس، ولكن كان له أكبر الأثر في أوساط الشعب ورجال العلم ورجال الأعمال وأقله في الشعراء."[17]

إن هذه الملاحظة الأخيرة تصلح منطلقا لسؤال كبير عن قلة تأثير الإسلام في الشعراء أو في الشعر على الأصح، إن الإجابة السليمة في نظرنا أساسها قوله تعالى: ﴿**إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون**﴾[18] وقوله تعالى : ﴿**كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون**﴾.[19] فما الذي كان يعلمه العرب حين نزول القرآن الكريم على الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ إذا استثنينا بالطبع الجانب العقائدي وهذا هو جوهر البحث عن الطاقات الكامنة التي أنجزت نماذج من أنماط القول دون أن تعي نفسها

بالتعبير عنها لانعدام الكتابة أو عدم شيوعها بحسب الآراء المختلفة في هذا الموضوع. ولأن الحاجة إلى تأسيس العلم لم تحن بعد وهذا هو جوهر المرحلة الشفاهية. من هذا المنطلق تكتسب مرجعيات ابن سلام المشار إليها سابقا مصداقيتها لأنها تتكئ على ممارسة أنتجت تجربة فعلية يحسن البحث في القوانين التي أتاحت فعاليتها إلى الحد الذي جعل تجاوزها أو تقليدها من الأمور العسيرة مما يجعل مشروعا طرح السؤال حول الفعل والقوانين الضابطة المنظمة لهذا الفعل وعلى أي الجانبين يجب التركيز ويقع الاهتمام، وأي المسلكين حري بأن يقود إلى الفعالية المنتجة وآلية ذلك. ويكفي أن نلقي نظرة على اتجاهين متمايزين في البلاغة أو النقد العربيين،لنتبين أثر كل اتجاه على الدرس البلاغي والنقدي كما تجلى ذلك في الدراسات البلاغية، إذ استقرت في مدرستين عرفتا بالمدرسة الأدبية والمدرسة الكلامية. وفي هذا السياق يذكر الدكتور عبد القادر حسين عن المدرسة الكلامية "اهتمامها بالتعريفات والتحديد والتقسيم المنطقي واستعمال الطريقة الفلسفية المنطقية في تحديد الموضوعات وتقسيمها وحصرها وبذلك بعدت أشواطا عن مرمى البلاغة وأهدافها، فأزهقت روح البلاغة وأحالتها قواعد جامدة لا حياة فيها... أما المدرسة الأدبية فقد عاش معظم رجالها في بيئة عربية، وكانوا إلى جانب ذلك شعراء أو كتابا لهم ذوق أدبي صاف وإحساس فني صادق، فلم يهتموا بالتحديد والتقسيم اهتماما كبيرا، وإنما عولوا على الذوق السليم والإحساس الرقيق في تناول النص والنظر إليه والحكم عليه... وأكثر رجال هذه المدرسة الأدبية من الأمثلة والشواهد والآيات القرآنية، وغالبا ما يذكرون القاعدة في سطر أو سطرين ثم يوجهون جل همهم إلى تحليل النص الشعري أو النثري أو الآية القرآنية."[20]

إن ما ذهب إليه الدكتور عبد القادر حسين يعيد طرح العلاقة بين النص الإبداعي والنص النقدي وكيف أن الثاني ليس منتجا بالضرورة للأول

وإن ادعى في كثير من الأحيان أنه ينظمه فإذا به يكبله ويقيده بشتى القيود التي تكبح نماءه وتطوره، وهذا ما قادنا إلى تطوير فكرة أن عدم وجود نصوص نقدية مكتوبة وموثقة لا يعني بالضرورة خلو تراث أمة ما من القاعدة التي تنظم فنون القول عند هذه الأمة أو تلك. كما تفسر لنا عزوف الأوائل عن الإكثار من التنظير والاكتفاء بالملاحظة الدقيقة الموجزة والإسهام في إثراء النص الأدبي بنص نقدي فيه شيء غير قليل من الإبداع ويكفي أن يقرأ المرء كتابي عبد القاهر الجرجاني ـ الدلائل والإعجاز ـ ليتبين المزج العجيب بين النص الإبداعي والنص النقدي، سيرا على طريقة الأصمعي وهو يجيب عن سؤال الفحولة في كتابه فحولة الشعراء دون أن يغرق في التنظير والتحديد الذي يقيم حدا مصطنعا بين القول والقاعدة المنظمة لهذا القول بشكل يبعدنا ويفقدنا القدرة على إعادة إنتاج ما نزعم أننا بصدد دراسته وبذلك يتحول العلم بالشيء إلى وسيلة للابتعاد عن منبع العلم وجوهره.

في حديثه عن مواصفات الشاعر يقول الأصمعي "لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور مسامعه الألفاظ وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثلب وذكرها بمدح أو بذم."[21]

إن قراءة تحليلية لنص الأصمعي تضعه في تقابل مع ثقافة الناقد للنويهي. ذلك أن الأصمعي ها هنا يتحدث عن علوم لم تنجز بعد في جملتها بل لا زالت في اطار الملاحظات التي تجمعت لتنتج العلم العربي فيما بعد رغم انجاز الخليل بن أحمد وسيبويه لما أنجزاه في هذا الباب على أساس وفاتهما قبل الأصمعي ومجايلته لهما.[22]

إلا أن العلم لم يتأسس بعد ولم تتضح الاهتمامات بشكل متمايز يجعل العلم مستقلا عن قواعده مجسدا في أشخاص يحملونه في مجال النقد الأدبي كما اتضح جليا في مجال اللغة على يد النحاة. ولذلك استشعر الأصمعي هذا الوضع فانحاز الى ما اصطلحنا على تسميته بالممارسة النقدية يباشرها صاحب النص الإبداعي- إلى أن تتهيأ الشروط الموضوعية لظهور الناقد على يد ابن سلام فيما بعد بفعل التراكم الحاصل في الملاحظات التي ستتجمع لتصبح علما استمرارا للآلية الأصلية التي عول عليها الشاعر العربي منذ الجاهلية في إبداع ما أبدعه من شعر أعني بذلك آلية الرواية التي ثبت اتصالها منذ الجاهلية حتى القرن الثاني للهجرة. وإن كانت الرواية قد مرت بمرحلتين كما يذهب الى ذلك الدكتور ناصر الدين الأسد حيث يقرر "فلما أصلت أصول علم الحديث وأرسيت قواعده وعني فيه بالإسناد وتصدر المحدثون للتحديث في مجالس العلم من حفظهم، صار يطلق عليهم أيضا لفظ الرواية... ومن هنا دخلت الرواية الأدبية في طورها الثاني، وهو ما يصح أن يطلق عليه دور الرواية العلمية.و هي تقوم على الحفظ والنقل والإنشاد كالرواية المجردة في طورها الأول،و أضيف اليها الضبط والإتقان والتمحيص والشرح والتفسير وشيء من الإسناد.(23)

والنتيجة التي يمكن استخلاصها من هذا الوصف لتطور الرواية تؤكد ما ذهبنا اليه من عدم استواء النص النقدي مستقلا ممتلكا أدوات التوجيه ومن هنا استمرارية النص الابداعي في ممارسة النظر الى نفسه بنفسه في حدود الأدوات المتاحة له، حتى وإن أضيف إليها قواعد بعض العلوم التي جسدها وتضمنها الشعر بالأساس واستقرئت فيه منذ الجاهلية و بالتالي فان الممارسة النقديةمتضمنة في النص الابداعي ابتداء وعلى النص النقدي أن يتشكل في شكل ملفوظ كما حصل لاحقا ليضبط النص الإبداعي. ولعل هذا ما حدا بالأصمعي إلى وضع شروط الشاعر وليس وضع شروط الناقد،

مؤكدا على سلطة النص الابداعي وأهمية الرواية باعتبارها الآلية الداخلية المثلى التي نما في أحضانها الابداع الشعري و انتقل من جيل إلى جيل، خاصة تلك الرواية التي كان يقوم بها الشعراء أنفسهم فيما يشبه المدرسة الشعرية: "أشهرها المدرسة التي تبدأ بأوس بن حجر و تنتهي بكثير، فقد كان زهير بن أبي سلمى راوية أوس و تلميذه ثم صار زهير أستاذا لابنه كعب وللحطيئة... ثم جاء هدبة بن خشرم الشاعر وتتلمذ للحطيئة وصار راويته. ثم تتلمذ جميل بن معمر العذري اهدبة و روى شعره. ثم كان آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثيرا تلميذ جميل وراويته."(24)

إن هذه الحقائق التاريخية التي تكشف استقلالية النص الابداعي هي احدى الخصائص المميزة للفترة الشفاهية من تاريخ تراثنا الأدبي، كانت فيها الممارسة الابداعية فعلا خلاقا ملفوظا ليس بحاجة الى خطاب مستقل عنه يضبط خطواته أو يحدد له قواعده الى وقت غير قصير.و هذا ما يفسر جناية الشعر الجاهلي وسلطته على الشعر العربي كما يذهب الى ذلك الدكتور أحد أمين.(25)

وفي خاتمة مقالنا نود التوكيد على أن افتقار تراثنا الأدبي في مرحلة من مراحله الى نص نقدي يضبطه أو يوجهه لم يشكل عائقا في وجه النص الابداعي الذي نما كما نمت باقي الأنشطة الأخرى وفق ديناميكية داخلية شكلت عامل حفظ ودفع للنص الإبداعي ومكنت من توفير شروط تأسيس وبناء العلوم التي انشغلت واشتغلت بالنص الإبداعي. فهل أفاد ذلك النص الإبداعي أو أضاف اليه فعالية لم تكن له من قبل، كما هو الحال الآن في اصطناعنا لشتى المناهج في الدراسة النقدية.

قائمة المصادر والمراجع

(1)- الحيوان تحقيق عبد السلام محمّد هارون مكتبة الجاحظ. مصر. ط1. 1938 ج1. ص36-37.

(2)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب. أحمد طه إبراهيم. دار الحكمة. بيروت. ص11.

(3)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب. أحمد طه إبراهيم. دار الحكمة. بيروت. ص12.

(4)- طلائع النقد العربي. عز الدين الأمين. جامعة الخرطوم. ص4. يناير 1965.

(5)- المرجع نفسه. ص7.

(6)- المرجع السابق. ص 7.

(7)- النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية.حسين مروه دار الفارابي بيروت 1985 الطبعة الخامسة الجزء الأول- ينظر الفصل الأول من القسم الأول.

(8)- تكوين العقل العربي. محمد عابد الجابري دار الطليعة بيروت 1985 الطبعة الثانية. الجزء الأول ينظر الفصل 1 و 2 و3 من القسم الأول.

(9)- مفهوم الأدبية في التراث النقدي. توفيق الزيدي دار النشر تونس 1985. ص92.

(10)- المرجع نفسه. ص94.

(11)- نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي. عبد العزيز جسوس. مطبعة تينمل للنشر والطباعة و التوزيع مراكش 1995. ط1. ص7.

(12)- المرجع السابق. ص8.

(13)- المرجع نفسه. ص 8.

(14)- طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني. القاهرة 1974. الجزء الأول ص3.

(15)- المصدر السابق. ص 24.

(16)- فيض الخاطر لأحمد أمين سلسلة الأنيس إشراف محمد بلقايد الجزء الثاني. ص 351-353، موفم للنشر 1989 الجزائر.

(17)- المرجع السابق. ص 353.

(18)- سورة يوسف، الآية 2.

(19)- سورة فصلت الآية 3.

(20)- المختصر في تاريخ البلاغة للدكتور عبد القادر حسين ط1 دار الشروق 1982 بيروت القاهرة. ص 28.

(21)- العمدة لابن رشيق القيرواني تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل بيروت ج1. ص 132.

(22)- ترجح أغلب المصادر وفاة الخليل سنة 164هـ ووفاة سيبويه سنة 174هـ.

(23)- ناصر الدين الأسد/مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية. ط5. دار المعارف 1978. ص189-190.

(24)- المصدر السابق. ص 223.

(25)- أحمد أمين. فيض الخاطر 2. سلسلة الأنيس. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1989، ص 351-406.

البنية الصوتية في موشّحات أبي مدين الغوث التلمساني

[520 هـ - 594 هـ]

الأستـــاذ بلقاســـم دكـــدوك

المركز الجامعي العربي بن مهيدي- أم البواقي-

1- تمهيـــــد

يعتبر ظهور الموشحات حدثا له أهميته العظيمة، لما لهذا الفن الشعري من أثر كبير في تطور الشعر شكلا ومضمونا، وتطور فني الموسيقى والغناء في المجتمعات العربية والإسلامية، وفي المجتمعات الإنسانية العالمية بعامة. وقد نقل "المقري" عن "ابن دحية" أن الموشحات "هي زبدة الشعر ونخبته، وخلاصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي أغرب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق"[1].

أما الانحراف على المستوى الإبداعي كمنجز أدبي عربي سابق جريء، يرقى إلى مستوى التجديدات الإبداعية التي تشكل منعطفا حاسما في مسيرة الشعر يوازي أو يقارب المنجز المعاصر فيتمثل في الموشحات، فهي الثورة الشعرية الأولى في تاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية حتى ظهور حركة الشعر الحديث في الربع الثاني من منتصف القرن العشرين[2].

فما كان الجمود الفكري ليستمر بعد أن استقرت الأوضاع بالأندلس، وما كان للنظام التناظري للقصيدة العربية أن يحافظ على بقائه، إذ سرعان ما زلزل زلزالا عنيفا، حيث ظهرت ثورة موسيقية على أيدي الوشاحين الأندلسيين والمغاربة لأسباب موضوعية وفنية نتيجة "للبيئة الجديدة بطبيعتها الفنية ولهوها ومجونها وانتشار السمر والغناء فيها[3]، واختلاط العرب بالبربر، إضافة إلى الأجناس الأوروبية الأخرى، ولذلك ظهر الموشح بمصطلحاته الجديدة "البيت، الغصن، الخرجة، السمط، المطلع، المذهب، الدور، القفل"[4] ؛ لأن الموشح من فنون الشعر العربي "(الشعر القريض)، الموشح، الدوبيت، الزجل، المواليا، والكان كان، والقوما"[5].

ويسمى بذلك - على الأرجح- لأنه اشتق من لفظة الوشاح، كما جاء في لسان العرب في مادة (وشح)؛ وهو شكل خارجي تتخذه القصيدة

العربية ويختلف باختلاف الشعراء. وأشهر الأشكال أن ينظم الشاعر بيتين يتفق آخر صدريهما على قافية، كما يتفق آخر عجزيهما على قافية أخرى، ثم ينظم ثلاثة أبيات أخرى تتفق آخر صدورها على قافية، وآخر الأعجاز على قافية سواها، وبعده يأتي ببيتين يتفقان في تقفية صدريهما والعجزين مع البيتين الأولين، ثم ينظم خمسة أبيات جديدة على هذا النمط وهكذا إلى آخر الموشح[6].

فهو — من خلال هذا الوصف - قطعة شعرية موضوعة للغناء، تتنوع أوزانها وقوافيها، موسيقيا، مما يجعلها أقرب إلى القطعة الموسيقية منها إلى القصيدة الشعرية[7].

وبعبارة أخرى، إنه شكل استحدثه الأندلسيون للقصيدة العربية، وشذوا فيه عن مأثور نظامها الموسيقي في الوزن والقافية إلى نظام آخر يتصف بخصائص معينة تميزه عن القصيدة الكلاسيكية العتيدة[8].

وهذا ما ذهب إليه "ابن بسام الأندلسي"، حين قال: "وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب، بل القلوب، وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واختار طريقتها فيما بلغني، محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة، غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان..."[9].

ويمتاز الموشح بخصائص تتمثل في:

1- التزامه قواعد معينة، من حيث التقفية.

2- خروجه عن المعروف من بحور الخليل في معظم الحالات.

3- خلوه — أحيانا – من الوزن الشعري المأثور.

4- استعمال اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه.

5- اتصاله الوثيق بالغناء[10].

ويجمل صاحب فن التوشيح الكلام في أوزان الموشحات قائلا:

"وخلاصة القول: إن الموشحات تنقسم من حيث الوزن إلى خمسة أقسام:

القسم الأول ما كان على وزن شعري تقليدي. والثاني ما أخرجته عن الوزن الخليلي حركة أو كلمة. والثالث ما اشترك فيه أكثر من وزن واحد. والرابع ما له وزن من غير الأوزان الخليلية يدركه السمع عند قراءته. والخامس ما ليس له وزن يدركه السمع عند قراءته ولا يوزن إلا بالتلحين، وذلك بمد حرف، وقصر آخر، وإدغام حرف في حرف، وغير ذلك من فنون التلحين"[11].

وقد توسع الوشاحون في موضوعات الموشحات، فنظموها في معظم فنون الشعر المعروفة، من مدح ورثاء، وهجاء، وتصوف، وزهد وغيرها.

وقد أشار "ابن سناء الملك" إلى تنوع فنون الموشحات بقوله: "والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد..."[12].

ومهما يكن، فإن دراستي هذه، لا تحتم علي تتبع التعريفات الخاصة بالموشح، وإنما أوردت هذه التوطئة لتكون نبراسا ومعلما يهتدي الدارس بها، إلى مفهوم الموشح – على الأقل -. وإذا كان الأمر كذلك فهل لسيدي أبي مدين الغوث، موشحات في ديوانه ؟

إذا تصفحنا ديوان سيدي أبي مدين فإننا نلاحظ أنه يجمع بين دفتيه اثنتي عشرة موشحة. وهذا ما سأتطرق إليه في هذه القراءة لمستوياته

الأسلوبية.

2- المستويات الأسلوبية في الموشّحات

تحتوي الموشحات على عناصر لغوية وأخرى غير لغوية، وباستثناء الأخيرة، فإن موضوع هذه الدراسة هو التشكل اللغوي، وللغة بهذا المعنى مفهوم واسع يتضمن الأبنية اللفظية بدءا بأنساقها الصوتية وانتهاء بهيئاتها التركيبية.

ففي موشحات سيدي أبي مدين إمكانات لغوية يوظفها الشاعر توظيفا إيحائيا، واختيار الوسائل اللغوية يقاس بمدى شيوعها وطغيانها وقدرتها على أداء الوظيفة الخاصة في النص، بحيث تصبح بنية متصدرة على النظام المعياري السائد لها خصوصية التوزيع وطرافة التردد.

وبما أن الموشحات فن شعري ظهر في مرحلة جديدة، تتميز فيها الرؤيا والتشكيل، فإن الموشحات ستثير من الإشكاليات اللغوية ما يجعلها تدخل في دائرة هذا البحث.

ويتحدد الهدف من هذه الدراسة في محاولة اكتشاف "البنيات الأسلوبية" في اللغة وطرق استعمالاتها.

3- البنية الصوتية في الموشحات

تعتمد دراسة اللغة – في هذا القسم – معطيات علم اللغة، ركيزة مبدئية في تحديد نسق البنية الصوتية كخطوة أولية لاكتناهها، وكشف تجلياتها الشعرية في الموشحات. وتحديد النسق خصيصة أساسية في هذا البحث تبنيا لمفهوم مؤداه:

إن لغة الموشحات لا تفترق كثيرا عن لغة الشعر وتفترق عن لغة النثر بامتلاك الموشحات خصائص تنظيمية وتنسيقية طاغية. "وتمييز الظاهرة –

بحد ذاته - لا يقل أهمية عن تحليلها ووعي أبعادها الوظيفية، ومن البديهي أن المرحلة الثانية مشروطة وجوديا بالأولى إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت وخصصت وحددت تحديدا دقيقا يصلح منطلقا للدراسة الجادة"(13).

ونفترض بدءا، أن تتداخل كلتا المرحلتين – تحديد النسق وتوظيفه – من حيث الاكتشاف، والعلاقة والفاعلية، بحيث تصبح كل منهما عنصرا فعالا في عملية النقد الداخلي لنصوص الموشحات.

أ- مفهوم الصوت

إذا كانت اللغة منظمة تشتمل على أنظمة رمزية، فإن النظام الصوتي أحد هذه الأنظمة المتشابكة المعقدة. ونحن – مبدئيا – نفترض استقلال هذه الأنظمة في الذهن، ليسهل تتبع عناصر بناء الموشح خلال تشكل الأنساق وانحلالها في النسيج العام.

وبنية الصوت – في دراستنا للموشحات – أولى البنيات التركيبية، باعتبارها أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات وتمييز أشكالها. والصوت بهذا المفهوم "يمكن أن يؤدي وظيفتين: إحداهما إيجابية، والأخرى سلبية. أما الأولى فحين يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه. وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى"(14).

وبمعاونة علم اللغة نستخدم هذه الوحدة الصوتية الصغرى باسم الفونيم بمعناه التجريدي العام أي يقصد به النوع لا الأفراد أو الصور الجزئية.

ويكون من الأجدى استنطاق الموشحات لاستخلاص خصائص بنائه وتشكله.

يقول أبو مديـــــن:

كل واحد له نصيب يأتـــي	وهواك لي نصيب
يا حياتي وأنـــت في ذاتـــي	حاضر لا تغيـــب
أنت أسكرتني على سكري	من قديم الشـــراب
ثم خاطبتـــني كما تـــدري	ففهمت الخطـــاب
ثم شاهدت وجهك البدري	عند رفع الحجـــاب

واضح أن النص ينبني من جمهرة من الفونيمات تربط بينها جميعا سلسلة من العلاقات تنتظم في اتساق تبدو للمتأمل أنها اعتباطية، في حين أنها علاقات خفية تنبع من ذهن ينبض بالشعرية.

بانتخاب أحد عناصر هذه السلسلة وليكن مثلا (ت.د.ر.ي)، وهذا العنصر في وحداته الصغرى يمكن أن يتماثل مع عنصر آخر في السلسلة ذاتها هو (ب.د.ر.ي)، لولا أن الفونيم الأول في كلتا الكلمتين مختلف، فهو في الكلمة الأولى (ت)، في حين أنه (ب) في الكلمة الثانية، والاختلاف النوعي بين الفونيمين باعتبارهما نموذجين صوتيين، أو نمطين يميز كل منهما الكلام المعين عن غيره من الأصوات الأخرى.

فكلمة (تدري) مثقلة بالرضا والتسليم لله، اللذين يعدان من الأسباب التي تأخذ بأيدي الصوفية في المعارج الروحية حتى تصل بهم إلى نور المشاهدة (بدري) ويحصلون بذلك برد اليقين ونور التجلي.

إن كلمة (تدري) تعد مفصلا للحركة في النص، فبها تبدأ خيوط الانتشار. وأما كلمة (بدري) فهي منتقاة بغرض تجسيد المشاهدة.

كما أن وجود فونيم (التاء) في (تدري) يجسد الفرق بين هذه الكلمة وسائر الكلمات الأخرى في النص كالنصيب، والشراب، والخطاب،... إلخ. وكذلك يتجسد الدور السلبي لفونيم (الباء) فهي مفارقة لغيرها في كلمات

النص وبذلك يتولد الفعل الشعري من حركية الفونيمات.

وكل صوت في النظام رمز لمعان خاصة، تأخذ استجابتها شكلا جماليا من خلال علاقات التشابك والتراكب "ذلك لأن الرمزية هي العمل الأساسي في الفكر الإنساني، فتستطيع عقولنا أن تحول كل تجاربنا في الحياة إلى رموز وليس بين هذه التجارب ما لا يمكن للعقل أن يحوله إلى رموز"(15).

فالفونيمات (س.ك.ر) في كلمة (سكر) تحمل بتركيبها رمزا من رموز دائرة المصطلحات الفنية الخاصة بالمتصوف، وذلك عن طريق الإضافة.

وكلمة (الشراب) تأكيد لحصول السكر وطرب الروح وهيام القلب.

إن فونيمات (السكر) أخذت دور العلـــة الإيجابية التي تدفع المتصوف نحو مشاهدة جماله – سبحانه وتعالى –. "... أما السكر فحال خاص بأهل المحبة الذين تعلقت أرواحهم بالحق سبحانه، فوجدوا في مشاهدة جماله جنتهم وفي حجبهم عنه عذابهم"(16).

وأيا كانت الحاسة التي تتجه إليها هذه الرموز فهي نظام يولد إحساسا يتغلغل بعيدا وراء مستويات الفكر. فإيقاع الشاعر يدل على كيفية توحيده بين الماضي والحاضر، حين يدرك جدلية الحضور والغياب (حاضر لا تغيب).

ب- حركية النظام الصوتي

ونقصد بها؛ نقصان الدلالة أو زيادتها، تجددها أو تفاعلها نتيجة للنظام الفيزيولوجي الذي يتم بفعل الاستبدال والإضافة، والاستخراج والحذف والتقديم والتأخير(17). وسأتناول عناصر هذا النظام فيما يأتي:

أولا– الاستبدال

وهو أن يحل صوت أو أكثر محل الآخر سواء أكان هذا الآخر صوتا (فونيما) أم علامة دالة فيتغير بذلك المعنى إيجابا وسلبا.

وللاستبدال شكلان اثنان:

الأول: استبدال صوت بأخر غيره.

يقــول أبــو مديــن:

اعلــم يا خلــي   أن خصـــالي رشـــف المصالــي
قد جـــار حبــي   واسلب نصـــالي واقطع وصالـــي
لازال عشقـــي   على اتصـــال بلا انفصـــال
الصبر عمده جعلت نائب على المصائب فما سقوني حتى رجعت لله تائب

لقد حــلا لــي   خميــر كاســي   والغصــن آســي
وفي حضيـــره   بشـــرب كـــاس   طابــت أنفاســي
وذكرتنـــي   فصـــرت نـــاس   أهلــي وناســي

في الفقرة السابقة، كلمتا (خصالي، نصالي) وقد تم الاستبدال في أول كل منهما، أي حلت (الخاء) محل (النون)، والخاء صوت رخو مهموس، في حين أن النون صوت يقع بين الشدة والرخاوة وهو صوت مجهور.

واستبدال الصوت يعني استبدال الصفات الملازمة لهذا الصوت، في الكلمة الأولى شاركت (الخاء) في إضفاء روح التجشم في مغالبة النفس لمعايشة المحبوب، واستبدال (الخاء) يعني – سلبا – استبعاد الصفات الملازمة لهذا الصوت في كلمة (خصالي)، كما يعني – إيجابا – إيجادها في الكلمة الأخرى (نصالي) أن (النون) في كلمة (نصالي) تشيع الأسى بقطع الصلة بين الشاعر ومحبوبه.

الثاني: استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق:

لقد ظهر الاستبدال في القطعة السابقة، في أكثر من موقع، في (مصالي، وصالي) تم الاستبدال بين الميم والواو، وفي (نائب وتائب) بين النون والتاء، وفي (كاسي وآسي) بين الكاف والهمزة... وحدوثه أكثر من مرة على مستوى القطعة، ذو وظيفة واعية في عملية الخلق الشعري التي تتجسد في دائرة الأضواء والأشباه، وفي ثنائية الحسي والمعنوي (كاسي، آسي) -مثلا- ،وثنائية الاتصال والانفصال.

وحالة الاستبدال هذه تعبير عن الغيبوبة الفنية، التي سيطرت على الصوفية وأصبح من سماتها التشوش والاضطراب.

ثانيا- تكرار الأصوات

قد يبحث الشاعر عن وسائل موسيقية يثري بها الموشحات تعويضا عما فقدته من النواحي الموسيقية الخليلية، ولا سيما التحرر من القوافي. والشاعر يتفاعل دائما مع الأصوات مدفوعا في ذلك بالإيقاع الذي يسيطر عليه قبل عملية التشكيل، فهو يلبي بأن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل، فتصبح الأصوات علامات تحقق فاعلية النص.

وقد تبنى الموشحات من عنصرين أساسين هما: التكرار والتنوع. "فالموسيقي يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة، وكذلك الشاعر فهو يكرر أصواتا بعينها في أنماط يعنيها..."[18]. "والتكرار - في حد ذاته - من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري، والشعائري"[19].

فهو يحمل نزعة طقوسية توحي بغموض المعنى، الذي يثير الذهن، وحيويته تستمد من عنصري التوقع والمفاجأة. والتكرار البشري -عموما- يميل "إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة دون

أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني"[20].

ويعاين النسق "من حيث هو عملية معقدة ثنائية، أي إنها في جذورها تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ثم تكرارها عددا من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها. بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية، إذ إن من الواضح أن التكرار ظاهرة نهائية، لأن نهائيته تعني انتهاءه، إذ إنها تمنع التمايز والتضاد اللذين لابد أن يتوافرا من أجل أن يتشكل نسق ما بالدرجة الأولى"[21].

فالنسق المتكرر يتشكل من خلال تميزه عن الأنساق الأخرى المستخدمة في التركيب على مساحة زمانية محددة ثم ينحل ليغيب بعد أن كان حاضرا، ومن خلال التشكل والانحلال تنشأ فاعلية الخلق الشعري.

وقبل أن أتناول هذه البنيات وأستنطق علاماتها المتجلية، يمكنني الوقوف عند نسق التكرار الحر الذي يعد أيقونة فاعلة في الموشحات.

ويكتسب التكرار الحر فاعليته من محدودية الرموز (الفونيمات)، ومن القدرة على حمل الدلالة، ويتحدد تعاملنا في البنية – في هذا النوع – مع العناصر المتكررة صوتيا ودلاليا سواء أكان ذلك بالتداخل أم بالمماثلة أم بالمخالفة. والموشحات –فيما يبدو – غنية بصور التكرار الحر، وسأختار منها الظواهر التالية:

أ– المجهور والمهموس

فالصوت المجهور يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية. أما الصوت المهموس فلا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به[22].

فهما صوتان أحدهما تلازمه الحركة والآخر خلو منها، والحركة في

الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة. أما الصوت المهموس فيتصف بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل وتقصي اللغة. وفي حال طغيان الأصوات المهموسة يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر، مما يعني صلاح الأصوات المجهورة للإنشاد والغناء. أما الأصوات المهموسة فالتعامل معها يتم عن طريق القراءة.

وتكمن وراء قيمتي الجهر والهمس عوامل بيولوجية وأخرى نفسية في جهاز الإنسان[23] ولكن ما القيمة الدلالية للجهر والهمس في الموشحات ؟

وأحاول الإجابة عن هذا السؤال من خلال موشحة أبي مدين التالية:

دارت علينا كؤوس من خمره البالي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

دارت علينـــا كؤوس في حضرة المحبـــوب

وأهل المعـــاني جلوس ومن دخل يشـــرب

ولا تطيــــب النفوس إلا لمن يقـــــرب

بحـــر المعاني نغوص هذاك هو حالي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

سقونـــي ساداتـــي خمـــرا لها ألـــوان

لتنقضـــي حاجاتـــي وحوائـــج الإخـــوان

ومن حضر حضرتـــي يظهر لـــه البرهـــان

شرقت علينا شموس في الوقت والحـــال ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

محفوفـــــة بالبقـــا ممزوجة في الكـــاس

منها شرب وارتقـــــى الشيخ أبو العبـــاس

ما هي بثمن الفلوس وقدرها غالـــي ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

غرست في حضرتـــــي شجره من التوحيـــد

الأصـــــل في قبضتـــي والفرع صار يزيـــــد

ولا يجنـــي ثمرتـــي إلا ذووا التجريـــــد

وعلت فوق الرؤوس عزا وإجـــــلال   ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

نوصيك يا من حضـــــر   لا تقرب الشجـــــر

إلا بلمح البصـــــــر   وصحبـــــة الفقـــــرا

إذا جنيت الثمـــــــر   من علتـــــك تبـــــرا

تجول بين الغروس عزا وإجـــــلال   ولا تطيب النفوس إلا بأمثالي

ورد حرف السين في بنية الكلمة كما في (كؤوس، النفوس، جلوس، سقوني، ساداتي،...) ووردت التاء في بنية الكلمة — أيضا - كما في (تطيب - ساداتي، حاجاتي - حضرتي)، كما جاءت ضميرا في (غرست - جنيت).

وما دامت السين لا يتعدى كونها صوتا في بنية الكلمة فهي لا تخرج عن كونها تجسيدا لحالة الوجد الناشئ عن حالة نفسية يصحبها اضطراب ينتج -غالبا- عن الذكر، وهي حالة لا إرادية، ولذلك عرفها الجرجاني بقوله: "ما يصادف القلب ويرد عليه بلا تكلف وتصنع"[24].

ويظهر — في الموشح - حذق وبراعة وحسن ذوق من خلال اختيار حرف السين الذي يوحي بالرقة، وهو ذو أثر بالغ في إثارة العواطف وإلهابها. وما يقال عن صوت السين يمكن أن يصدق على صوت التاء المشكلة لبنية الكلمة.

أما عن التاء الواردة ضميرا، فهي تعين المحور الأساسي في النص، وهو الذي عينته السين، وهي (التاء) — في الوقت نفسه - تحمل جرثومة المعنى المتصف بالغزل، لأن الصوفية في كلامهم عن الحب يعمدون في رمزهم إلى الخمريات. "فهم يتكلمون عن الحب على أنه شراب إلهي يسبب لهم سكرا روحيا يصطلمهم عن نفوسهم..."[25].

وكان لاستخدام أبي مدين، لهذين الصوتين باعتبارهما مهموسين في

هذا البناء النصي دور في إضفاء جو الأنس والوجد والمحبة، التي كانت علامة مميزة لرجال التصوف، ولأن هذه الحالة يحسها أصحاب الحب الإلهي الذين لا يعلنون عن حبهم الصريح لله في أسلوب غزلي، فإن الشاعر اهتدى إلى طبيعة الهمس موظفا إياها للبوح والإفشاء.

أما الأصوات المجهورة الطاغية في شيوعها على مستوى البنيات الصغرى للنص فهي: الراء، والنون، والباء، والدال.

فتأتي الراء في (خمرة، حضرة، يظهر، البرهان، الشجر،...) وهي في هذه الكلمات وغيرها تحمل دلالة تأثير الانفعالات النفسية والأحوال الذوقية التي تعرض للصوفية أثناء السكر الروحي. وصوت الراء صاخب عنيف لا يقوى الشاعر الصوفي على كتمان بعض صخبه.

وتجيء النون في نهاية الكلمات (ألوان، إخوان، برهان) حاملة ما حملته الدال في الموضع نفسه (التوحيد، يزيد، التجريد)، أو الباء في (المحبوب، يشرب، يقرب) من قوة الإلحاح على تلقي المعرفة وهو أمر يتطلب مجاهدة وصبرا وانقطاعا عن الدنيا وتخليا عما سوى الله تعالى.

ب- الصوامت والحركات الطوال

تطلق الصوامت على مجموعة الأصوات المجهورة المرققة والمفخمة والمجهور المركب والمجهور الكلي، كما تطلق أيضا على الأصوات المهموسة، المفخمة والمرققة، وتطلق الحركات الطوال على الألف والياء والواو[26].

وقد أفاد شعراء الموشحات كغيرهم من الشعراء في العربية "إفادة إيحائية أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لا شعوريا"[27].

والموشحات حافلة بتوظيف الحركات الطويلة، لعلاقتها بالغناء والموسيقى. يقول أبو مدين:

يا حيـــــاتي وأنت في ذاتـــــي حاضـــــر لا تغيـــــب
أدخل ألحان واشهـــد المعنى كي تنال الأمـــان
وترانـــي بين الدنـــان نفنى شاخصا للدنـــان
قد سقاني ساقي المدام جفنه قبل كـــون الزمان

ففي القطعة السابقة، ضمت الألفاظ (ذاتي، ألحان، المعنى،...) حركة الفتحة الطويلة. كما ضمت كلمة (ذاتي) حركة الكسرة الطويلة. ولعل ما تحمله هذه الألفاظ وغيرها – في المقطوعة – لا يخفى على شعور المتلقي، فالشعور بالمحبوب سيطر على قلب الشاعر فانفرد به وملكه، فأصبح لا هم له سوى رضا حبيبه، لأنه السبيل الوحيد إلى الأمان عبر رحلة أزلية تبدأ قبل خلق الزمان. فهي أصوات إخبارية سردية كما أنها وصف للحالة التي كان عليها الشاعر. ويستمر نص الموشحة على هذه الحالة من التقرير الذي تؤديه الصوامت والتعليق الذي تحمل أبعاده الشعورية واللاشعورية الحركات الطوال، حتى تنتهي بلوغ درجة الاتحاد بالمحبوب. يقول أبو مدين في آخر الموشحة السابقة:

أنا من عين فضل ساداتي نلت أعلى الرتـــــب
وعلى قدر علو همتـــي نجتهد في الطلـــــب
حتى قضيت سائر أوقاتي في الغناء والطـــــرب
وسمعت الخطاب من ذاتـــي من مكـــــان قريـــــب
يا حياتي وأنت في ذاتـــــي حاضـــــر لا تغيـــــب

جـ– تكرار الكلمات

وتكرار الكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعـــر بهـــا أن يخلق جوا موسيقيا خاصا، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم، لكنه أصبح في عصر

الموشحات تقنية صوتية ارتبطت بالغناء والطرب والموسيقى، وتكمن وراءها فلسفة أن الموشحة: توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلا، وأن معنى الموشحات إنما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به إنما هو حصيلة بناء الأصوات[28].

يقول أبو مدين:

فإن أطعت وإن عصيت فالله راقب   فما سقوني حتى رجعت لله تائب

لقد وقفت   على حدود   تلك الحـــدود

وقد لزمت   سهر القعود   ونقر عـــودي

فما انعدام   ولا الوجود   بين الوجـــود

وأين أيني وأين كنت حاضر وغائب   فما سقوني حتى رجعت لله تائب

ففي هذه القطعة يكرر الشاعر الأصوات (الواو، القاف، التاء، الحركة الطويلة، الدال،...) بحركاتها القصيرة تكرارا لافتا، وهذه المجموعة الصوتية، تعتبر مفتتحة للنص ومختتمة له، بل تكاد تكون مفتتحة أو مختتمة كل مقطع من مقاطعه. ولم يكتف الشاعر بالبدء والنهاية بل راح يكررها داخل المقطع (أين أيني وأين...) ويبدو أن هذه التركيبة الصوتية في النص محور، تمركزت عنده الدلالة صادرة منه وعائدة إليه، كما كان مستجمعا كل عناصر المحبة والوجد (أطعت، عصيت، رجعت، وقفت، لزمت، حدود، القعود، الوجود،...) وكانت هذه التركيبة الصوتية مفتاحا لحالات شتى يذكرها الشاعر حينما يعتريه الشعور المستدعي لها في صفحة الذاكرة والشعور، وأعتقد أن الموشحات -عامة- وموشحات الصوفية – خاصة – لا تكاد تخلو من هذا النوع من التكرار الصوتي.

د- الحركات الإعرابية

يقول ابن جني: "اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي

الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة الكسرة والضمة؛ فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة، ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توام، كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن من بعض"[29]. ومن ثم فإن الحركات الإعرابية تحمل أبعاض المعنى التي يمكن أن تحملها الحركات الطوال سياقيا.

ويبدو أن أصحاب الموشحات قد أدركوا ما تحدثه الحركات الإعرابية من إزالة اللبس وفض غموضها وتحديد دلالتها كما أدركوا السر في بقاء الحركات الإعرابية في اللغة العربية ما يقي الصوت والحركات الطوال، ولذلك فقد حرصوا على توظيفها داخل بنية الموشحات. يقول أبو مدين:

يا خالق العرش العظيم يا ذا الجلال   اعف عني يا كريم والطف بحالي

يا عالمـــا بالخفـــا   هـــون علـــي

نمشي نزور المصطفـــى   قبـــل المنيـــة

ونرى مقام أهل الصفـــا   العشـــرة الرضيـــة

وبين زمزم والحطيم نشهر مقالـــي   اعف عني يا كريم والطف بحالي

وعندما نبلغ مقـــام   البدر الأسعـــد

نصيح من باب الســـلام   يا نائر الخـــد

عبدك أتى يرعى الذمام   من أقصى الأبعد

ففي القطعة السابقة تلعب الحركة الإعرابية دورا بارزا في تحديد دلالتها الشعرية، وهذه الحركات ما بين فتحة وكسرة وضمة، تأتي الفتحة علامة على أواسط الكلمات (الجلال، حال، الخفا، المصطفى،...). وهذه

الكلمات تشكل محورا أساسيا بين محاور المقطع، لأنها كلمات لهجت بها ألسنة الصوفية، وأكثروا من استعمالها في مختلف أشعارهم. وتأتي الكسرة علامة للجر والإضافة في (خالق العرش، قبل المنية، مقام البدر، من باب السلام، من أقصى الأبعد،...). وهي جميعا تتعلق بالموضعية والمكان. فالصوفي كان يوائم بين ما في نفسه وبين الأماكن التي تتجلى من خلالها عبادة الله عز وجل بشكل يثبت العلاقة بين المتصوف وأماكن الإلهام الروحي.

وكانت الكسرة – أيضا – احترازا يبين أنه في كل الأماكن والحالات لا يمكن أن تغيب يقظة ووعي الصوفي تجاه الدعاء الذي تحدده الضمة في الكلمات (اعف، الطف) والوصول إلى الغاية (نزور، نبلغ)، وبدون الفتحة والضمة والكسرة لا يمكن تحديد هذه الدلالات وتميزها.

هـ – تسكين الروي

لجأ شعراء الموشحات إلى ظاهرة التسكين في أواخر المطالع أو الأقفال أو الأدوار استنادا إلى أن هناك قرائن غير العلامة الإعرابية تؤمن سياق الموشحات من اللبس، وتسكين حرف الروي بدلا من إخضاعه لحركته الموضعية – سواء أكانت فتحة أم ضمة أو كسرة – أسلوب شائع في شعر الموشحات ويندر أن نعثر على موشحة تلتزم في نهاية أسطرها وأجزائها بالحركة الموضعية الأصلية.

ولعل السبب في شيوع هذه الظاهرة يكمن في طبيعة الموشحة – في حد ذاتها– باعتبار أنها قطعة شعرية موجهة للغناء بالإضافة إلى رغبة الشاعر في خلق لغة إيحائية تحاكي خفة ورقة الأنغام الموسيقية.

وإذا كان بدهيا أن الحركة الإعرابية ذات دلالة في موقعها من النص، فضلا عن وظيفتها النحوية، فإن غيابها يخلق نوعا من الخلخلة، مما يصعب

معه تبين الخيط الشعري في التجربة. ومن نماذج الموشحات التي تم فيها تسكين الروي في المطالع والأقفال والأدوار والخرجة، نورد الموشحة التي يقول فيها أبو مدين:

كل واحد لـــــه نصيب يأتي	وهواك لي نصيـــــب
يا حياتـــــي وأنت في ذاتـــي	حاضر لا تغيـــــب
أنت أسكرتني على سكري	من قديم الشراب
ثم خاطبتني كمـــــا تدري	ففهمت الخطاب
ثم شاهدت وجهك البدري	عند رفع الحجاب
ثم صيرتني رقيـــــب ذاتـــــي	وأنت كنت الرقيـــب
يا حياتي وأنـــت في ذاتـــــي	حاضر لا تغيـــــب
أدخل الحان واشهد المعنـــى	كي تنال الأمـــان
وتراني بين الدنان نفنـــــى	شاخصا للدنـــان
قد سقاني ساقي المدام حفنه	قبل كون الزمان
أنت تدري من يملي طاساتـــي	ألسميع المجيـــــب
يا حياتي وأنـــــت ذاتـــــي	حاضر لا تغيـــــب
أنا شيخ الخلاعة عن ذاتـــي	وإمام المجـــــون
وحبيبي بحسنـــه الذاتـــــي	حاز جمع الفنون
ولهذا دعانـــــي غايـــــاتي	راحتي في المنـــون
أنت صيرتني رقيـــــب ذاتـــي	وأنت كنت الرقيـــب
يا حياتي وأنـــــت في ذاتـــــي	حاضر لا تغيـــــب
أنا من عين فضل ساداتـــي	نلت أعلى الرتب
وعلى قدر علو همتـــــــي	نجتهد في الطلب
حتى قضيت سائر أوقاتـــي	في الغناء والطرب
وسمعت الخطاب من ذاتـــــي	من مكان قريـــــب

يا حياتـــي وأنت في ذاتـــــي حاضر لا تغيـــــب

فقد التزم الشاعر في أواخر أسطر موشحته، تسكين حركة الروي (الباء والنون) لأنه أغرم بإلف الإحساس الملازم للصوت الموسيقي الناتج عن السكون. ويبدو أنها تقنية لا شعورية يستسهلها الشاعر لبساطتها وهو سبيل التحرر من قيود الشعر الخليلي بشتى أنساقه، وفي غياب الحركة الإعرابية إبهام وغموض في تحديد الدلالة، ويعتمد في مثل هذه الحالات الغامضة على الإيحاء المثبوت في كلمات متداخلة كل منها – في آخر السطر- دفقة إيقاعية شعورية ونفسية.

الهوامش

(1)- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، ج3 ، دار صادر ، بيروت ، ص 19.

(2)- ينظر: د. عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري (مقدمات نظرية الفاعلية والحداثة)، اتحاد الكتاب العرب، دار الكرمل، 1995، ص89 وما بعدها.

(3)- أحمد أمين، فيض الخاطر، دار موفم للنشر، الجزائر، 1989، ج1، ص25.

(4)- ينظر: د. محمد علي الشوابكة، و د. أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار التبشير، عمان، الأردن.ط1 1999 ص 95.

(5)- الإبشيمي، المستطرف من كل فن مستظرف، القاهرة، 1979، ج2، ص267.

(6)- ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص271.

(7)- بنظر: د. مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، ص374.

(8)- ينظر: د. ميشال عاصي، الشعر والبيئة في الأندلس، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1970، ج1، ص103.

(9)- د. علي بن محمد، ابن بسام الأندلسي وكتاب الذخيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص 331.

(10)- ينظر: د. ميشال عاصي، الشعر والبيئة في الأندلس، ص 103، 104.

(11)- د. مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت 1959

ص 69.

(12)- ابن سناء الملك،دار الطراز في عمل الموشحات، نشر: د. جودت الركابي، دمشق، 1949 ص 38.

(13)- د. كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد4، 1981 ص 73.

(14)- د. حامي خليل، الكلمة (دراسة لغوية ومعجمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 43.

(15)- د. ابراهيم أنيس، اللغة بين القومية والعالمية، دار المعارف، مصر، 1970، ص 20.

(16)- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مجلة الشعر، بيروت، العدد 8، أكتوبر1977، ص 323.

(17)- ينظر: د. محمد أحمد الخضراوي، دلالة العبارة، مجلة كتابات عربية، العدد41، المجلد 11، أيلول 2000، لبنان، ص 57.

(18)- د. فاطمة محجوب،التكرار في الشعر، مجلة الشعر، العدد8، 1977، ص 29.

(19)- د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطورها-، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1981، ص218.

(20)- د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ص 108، 109 .

(21)- نفسه، ص 109.

(22)- ينظر: د. مصطفى أحمد شحاتة،لغة الهمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 40.

(23)- نفسه، ص 39 ،40 .

(24)- عبد القاهر الجرجاني، التعريفات، المطبعة الحميدية، سوريا 1312هـ، ص171 .

(25)- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مجلة الشعر، بيروت، العدد8 أكتوبر 1977 ، ص 323.

(26)- ينظر: مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الأفاق، الأبيار، الجزائر، د ت ، ص 76 وما بعدها.

(27)- د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ص264.

(28)- ينظر: أرشبالد ماكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى خضراء الجيوسي، ط. دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين، بيروت، لبنان 1963، ص 23.

(29)- ابن جني، سر صناعة الإعراب.تح : مصطفى السقا وآخرين، القاهرة 1954، ص 19، 20 .

الاستلاب

في الشعر الجاهلي

الأستاذ محمد بن زاوي

جامعة منتوري - قسنطينة

جاء في اللسان[1] : سلب : سلبه الشيء يسلبه سلبا وسلبا واستلبه إياه. وسلبوت، فعلوت، منه.

وقال اللحياني : رجل سلبوت، وامرأة سلبوت كالرجل؛ وكذلك رجل سلابه بالهاء والأنثى سلابه أيضا.

والاستلاب : الاختلاس. والسلب : ما يسلب، وفي التهذيب ما يسلب به، والجمع أسلاب. وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب، والفعل سلبته أسلبه إذا أخذت سلبه، وسلب الرجل ثيابه، قال رؤبة :

يراع سير كاليراع للأسلاب

اليراع :القصب، والأسلاب : التي قشرت، وواحد الأسلاب سلب، وفي الحديث من قتل قتيلا، فله سلبه.

وقد تكرر ذكر السلب، وهو ما يأخذه أحد القرنين في الحرب من قرنه مما يكون عليه ومعه من ثياب وسلاح ودابة، وهو فعل بمعنى مفعول أي مسلوب، والسلب بالتحريك المسلوب وكذلك السليب... قال الراجز:

ما بال أصحابك ينذرونكا أن رأوك سلبا يرمونكا ؟

وشجرة سليب : سلبت ورقها وأغصانها...

وقد وردت كلمة (استلاب) في الشعر العربي القديم عند ثلاثة شعراء هم :

أمية بن أبي الصلت حين قال :

إذا ماتت تورثه بنيها وإن تقتل فليس لها استلاب

والبحتري حين قال :

أقمنا أكلنا أكل استلاب هناك وشربنا شرب بدار

وأبو تمام حين قال :

عوجاء تستلف الزمام وتحتذي عوجا يجدن لها استلاب النفنف

في حين استعمل الكميت الأوسط كلمة " سلوب" في قوله:

نأى الوصل إلا أن يقرب بيننا   من العيس مقلات اللقاح سلوب

كما وردت كلمة " سلاب " عند أبي العتاهية وأبي العلاء المعري، إذ قال الأول :

سلاب أكسية الأرا   مل واليتامى والكهول

وقال الثاني:

عجب الليل من سرورك فيه   وأتى العين ثاكلا في سلاب

ومهما تكن المعاني التي دارت حول كلمة "استلاب"، فإنها لا تخرج عن إطار الإكراه والأخذ والتخلي والطغيان والظلم والتنازل الشعوري أو اللاشعوري، أو بتعبير آخر حلول إرادة أخرى محل إرادة الشخص، لأن وضع الآخر تحت سلطان المراقبة، وإلزامه بالتفريط في وضعيته الخاصة في إطار مجتمعه، وهو ما يعني غلبة روح الجماعة، وخاصة في المجتمعات القديمة.

والمجتمع الجاهلي واحد من هذه المجتمعات التي سيطرت عليها هذه الروح، إلى درجة أن من أراد أن ينعم بالأمن عليه بالتنازل عن بعض رغباته الشخصية والتضحية بمصالحه الخاصة أحيانا.

ولا ريب أن دارس الشعر الجاهلي حين يستقرؤه ـ أو معظمه ـ سوف يلاحظ وضوح الطابع القبلي، ويكتشف ذوبان الشاعر في جماعته، وتكريس ملكته الشعرية من أجلها ومرد هذه الغلبة لروح الجماعة في الشعر الجاهلي هو بلا شك طبيعة الصحراء القاسية، التي تحتم انتماء الإنسان إلى جماعة، ولواذه بحمايتها، كما تحكم عليه بالهلاك إذا تفرد وانعزل. وكذا "فإن الإنسان بطبيعته اجتماعي ميال للانتماء، لا يجد اتزان نفسه ولا يحس بالأمن إلا بين الجماعة"(2).

وهو لكي ينعم بهذا الاتزان ويستظل بالأمن، مستعد للتنازل عن بعض رغباته الشخصية، والتضحية بمصالحه الخاصة أحيانا كي يتواءم مع الجماعة و يظفر بحمايتها.

ومع ذلك فقارئ الشعر الجاهلي سوف يلتقي بنماذج غير قليلة تؤكد أن الذات فطرة أصيلة في الإنسان، وهي باقية في الأعماق رغم محاولات تهذيبها وإعلائها، أو إذابتها في الذات الجماعية.

ولئن كان صوت القبيلة في الشعر الجاهلي أعلى وأكثر ضجيجا، إلا أن صوت الفرد حاول الظهور والتعبير عن نفسه ولو في لحظات مختلسة في أثناء التعبير عن الجماعة، وذلك عند شعراء القبائل أنفسهم، ثم علا وسيطر على شاعرية البعض، وهم من يسمون بالذاتيين، أو من طرحوا هم الجماعة ـ القبيلة ـ بإرادتهم أو مرغمين، وانشغلوا بهمومهم الشخصية، وعبروا عن ذواتهم ومشاعرهم الخاصة. ولاشك أنه في أوقات كثيرة ـ بل في أغلب الأوقات ـ كانت القبيلة تقدم مصلحتها العامة وقضاياها الجماعية على مصلحة أحد أبنائها الخاصة وهمومه، وكان الفرد يخضع لهذا الوضع ويرتضيه، لأنه هو أيضا بحاجة إلى حماية قبيلته له وانتمائه إليها، ولذلك لم يكن غريبا أن يستجيب لما تفرضه القبيلة، وأن يمضي في صفوفها وينحاز إليها، حتى ولو اختلف معها و لم يقتنع عقله برأيها، ولولا هذا الحس القبلي لما صرخ طرفة بن العبد :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند

وكان من نتيجة هذا "العقد الاجتماعي" بين الشاعر وقبيلته أن قام بينهما "عقد فني"يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه، وإنما يتحدث عن قبيلته، أو ـ بعبارة أخرى ـ يجعل من لسانه لسانا لقبيلته، ومن شعره صحيفة لها. وفي مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب "شاعرها" فتتحمس لشعره،

وتتعصب له، وتحرص على حفظه وروايته وإذاعته في كل مقام، بل لقد تصل فتنة القبيلة بشاعرها وشعره إلى درجة تصبح معها موضوعا لسخرية القبائل وتهكمها، كما عيرت تغلب بفتنتها بشاعرها عمرو بن كلثوم ومعلقته المشهورة، والتي نعتبرها مثالا حيا يجسد الاستلاب بكل معانيه (وهو ما سوف نعرض له بشيء من التفصيل في نهاية هذا الموضوع).

وكانت النتيجة المنطقية لهذا العقد الفني أن أصبح الشاعر معبرا عن مشاعر قبيلته ورغباتها واتجاهاتها قبل أن يكون معبرا عن مشاعره ورغباته واتجاهاته الشخصية. وأصبح "ضمير الجماعة "نحن" أداة التعبير بدلا من ضمير الفرد "أنا" وأصبحت ألوانه التي يرسم بها لوحاته الفنية مشتقة من قبيلته لا من نفسه أو ـ بعبارة أخرى ـ صارت "صناديق أصباغه" مستعارة من قبيلته وليست صادرة عن نفسه، ولم تعد ريشته التي يلون بها لوحاته ملكا له، ولكنها أصبحت ملكا لأفراد قبيلته جميعا"[(3)].

فهو حين يفتخر، يفتخر بقبيلته، فيذكر امتيازها العنصري، وشرف نسبها وحسبها، وأصالة ماضيها، وكرم نجارها، ويشيد بمكانتها بين القبائل، وحرصها على اجتناب الذام، وتمسكها بالمثل العليا التي يقدسها مجتمعه: المروءة والنجدة والشجاعة والكرم والفصاحة وما إلى ذلك. وهو في أثناء هذا كله ينسى نفسه، ولا يفكر في أن يصدر عنها، فكل همه أن تكون قبيلته ماثلة أمامه، يصدر عنها ويشتق معانيه منها، حتى إذا ما اقتضته مجالات القول وفنون التعبير أن يذكر نفسه ليفتخر بها، فإنه يفتخر بها من حيث هو فرد من جماعة يعود عليها كل ما يذكره عن نفسه، فهو لا يذكر شيئا ليعلن أنه متفرد به بين قومه، وإنما ليعلن أنه صورة من جماعته أو مثل لها، فالغاية هنا قبلية وإن كانت الوسيلة فردية.

وشاعر القبيلة يسير دائما في ركابها، ويشد نفسه وفنه إلى عجلتها، ويربطهما بأحداثها؛ يدافع عنها ويتحدث بلسانها عند الاحتكام والمنافرة، ويحمسها للقتال إذا ما دعا داعي الحرب، ويسجل انتصاراتها في شعره إذا انتصرت، ويهون عليها الهزيمة ويهيئها لمعركة الثأر إذا انهزمت، ويرثي قتلاها ويمجد أبطالها بعد القتال، ويهجو أعداءها ويعيرهم الهزيمة إذا هزموا، أو يتوعدهم ويهددهم إذا انتصروا. وهكذا ينتقل الشاعر مع قبيلته في مواكبها التاريخية مسجلا كل أحداثها، تماما كما يفعل المؤرخ، حتى أصبح الشعر الجاهلي ـ بحق ـ ديوان العرب، ومصدرا من مصادر تاريخهم.

فإذا ما فرغت القبيلة إلى حياتها المسالمة الهادئة، واستقرت بها منازلها وأحداثها، أخذ الشاعر فيما يأخذ فيه سائر أفرادها، فلها مع اللاهين، أو تفرغ للحياة الجادة العاملة. ولكن الشيء الذي يسترعي النظر أنه ـ حتى حين يفرغ لنفسه في هذه الحياة الاجتماعية ـ لا يكاد يفكر في الفراغ لها في فنه، وإنما يظل مشدودا إلى عجلة قبيلته، فهو لا يكاد يفرد قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية، أو نزعة من نزعاته الفردية، ولكنه يذكر هذا ـ إذا ذكره ـ في أثناء حديثه عن قبيلته، فهو ينسب بحبائبه، ويذكر أيامه معهن، أو يقف على الأطلال أو يتتبع الظعائن الراحلة في مستهل قصائده القبلية، وهو يذكر لهوه بالنساء وشربه الخمر ومقامراته وصيده في أثناء فخره بشجاعته في الدفاع عن قبيلته، وهو يصف ناقته أو فرسه أو ما يراه في أثناء رحلاته مع حيوان الصحراء، أو آبار المياه فيها أو بعض مشاهدها الطبيعية، في أثناء الحديث عن قبيلته، أو في أثناء رثائه لأحد أفرادها، وهو إذ يذكر رأيا له في الحياة أو الموت، أو سجل حكمة أو تجربة من تجارب حياته، ذكر ذلك عرضا أو في نهاية قصائده ".

وهكذا نلاحظ أن شاعر القبيلة مشغول دائما بقبيلته، حريص على أن يجعل لها المكان الأول في أعماله الفنية.

وشخصية الإنسان تعاني من حالات استلاب حقيقية عندما تتعرض إلى تأثير نظام من العمليات الخارجية التي تعمل على إحداث تغيرات عميقة في جوهرها. ويترتب عند حدوث الاستلاب ولادة الإحساس به. ويعني ذلك شعور الفرد بالتغيرات الحاصلة، وإحساسه بوضعية استلابه سواء على مستوى الفرد أو الجماعة أو الثقافة.

فالإكراه الاستلابي يجري في صيغة أشكال مختلفة. وتتباين هذه الصيغ الاستلابية بتباين الأفراد أنفسهم وبتعدد الجماعات. فهناك في الواقع حساسية خاصة تجاه ظروف الاستلاب، وهي تختلف أيضا باختلاف الأشخاص، وتتمثل هذه الحساسية في أسس الشعور بالثقة بالنفس في المقام الأول.

ويقال عادة "إن الإنسان يتعرض لعملية الاستلاب في سياق بعض الحالات التي لا يجد فيها الفرد داخل وسطه ومحيطه ما يعزز شعوره بوحدته الذاتية أو ما يؤكد هذه الذاتية "[(4)].

ومن الأسباب التي تؤدي إلى الاستلاب بروز ظاهرة الطغيان والتسلط، وهو ما يؤكده أحمد الخليل إذ يقول : "حيثما يكون الطغيان يكون الاستلاب ظاهرة حتمية. إذ من المحال أن يتماثل الأفراد في المجتمع من حيث قدراتهم المادية والمعنوية. ولو تماثلوا لما كان مجال لبروز الطغيان أصلا. وانعدام التماثل الكينوني في عالم تغدو فيه القوة هي الحق، يؤدي بالضرورة إلى فرز اجتماعي عميق، الأقوياء الطغاة في طرف والضعفاء المنصاعون في الطرف الآخر، الذات المتضخمة في جانب والذات الضامرة المسلوبة الهوية في جانب آخر"[(5)].

وقد تبلورت حياة الجاهليين في جانب كبير منها حول فكرة "القبلية" باعتبارها الوحدة الأساسية، أو اللبنة الأولى في صياغة المجتمع في ذلك العصر، ونظرا لشروط "المواطنة"في حياة القبيلة، فقد ظهر الرابط الأساسي ممثلا في العصبية القبلية، أو رابطة الدم التي تشد أبناء القبيلة إليها، وتلزمهم بواجباهم نحوها أو تحدد حقوقهم لديها.

وأهم الدوائر الاجتماعية التي تجسد فيها الاستلاب الجاهلي هي العصبية القبلية، هي الروح القبلية. ففي هذه الدائرة "ينقسم الأفراد إلى أقوياء وهم قلة، وإلى عاديين وهم كثرة.وتخضع الجماعة المتشعبة داخل الجماعة السلالية الكبرى (القبيلة) للتصنيف ذاته"[6]. ولهذا كان من المستحيل أن يتسنم دفة القيادة القبلية إلا الأفراد الأقوياء والجماعات القوية، وكل استثناء لابد أن يتهاوى في آخر الأمر.

وتكاد بنية القبيلة تقترب بها من النمط العبودي السائد في معظم المجتمعات القديمة البدائية، "حيث تتعدد فيها الطبقات وتتضح الفوارق بينها بشكل بارز، يسود فيها طبقة الأحرار أو السادة من أبناء القبيلة الخلص، وهؤلاء لهم عليها كل الحقوق، وهم يقفون خلفها باعتبارها حمى يجب عليهم الدفاع عنه إذا هاجمه خصم، أو أعلن عدوانه عليه عدو، أو حاول أن ينال منه بأي من أساليب القهر. ولهذه الطبقة من أبناء المجتمع سلوكها الاجتماعي الذي ينم عنها، وهو سلوك يحكمه منطق الثراء المادي، وعدم النزول إلى مجالات الحياة الحرفية، فلا رعي لهؤلاء السادة ولا سعي خلف الإبل، بل تحكمهم فكرة (الحمى) وتبني قضايا القبيلة، ومناقشة أمورها في منتديات القوم، ليترك العمل اليدوي لفئة أخرى من عبيد المجتمع، أو أولاد الإماء، أو الفئة الدنيا التي قضت عليها القبائل بتحمل تبعات الرعي والحلب والصر على حد تعبير عنترة بن شداد ـ ومن هنا سلبوا الكثير من الحقوق

وفرض عليهم الكثير من الواجبات، فعاشوا بمعزل عن الحرية، وبذلوا محاولات متعددة لنيل تلك الحرية، أحيانا بشكل عملي عن طريق إثبات مكانتهم في الفروسية والدفاع عن القوم، وفي أحيان أخرى عن طريق الوهم أو الخيال الذي يعكسه اتباع مسلك مشابه لمسلك الأحرار، كما حدث في شرب الخمر والمياسرة، محاولة منهم تجاوز طبقتهم والتخلص من عقدة العبودية التي حصرهم فيها المجتمع القبلي بصورة تحكمها المهانة"(7).

أما والأمر على هذه الشاكلة، فمن حقنا استنتاج أن القبيلة الجاهلية، كانت في الغالب، جمهورية النبلاء، جمهورية الأقوياء، وأن الرأي العام والأعراف وكل المصالح المرتبطة بأوضاع وأغراض هؤلاء النبلاء.

وهذا أمر خطير على الصعيدين الاجتماعي والشعوري، لأنه يعني أن موقف الفرد العادي مصادر في حال تعارضه وموقف الفئة المتسلطة أو الفرد المتسلط، ويعني أن الفرد قد أكره على التنازل عن قدر كبير من حريته، أي أنه قد سلب بصورة مباشرة أو غير مباشرة خصوصيته الوجودية.

أضف إلى هذا أن الفرد الجاهلي يحمل في الدائرة القبلية مسؤولية ممارسات ومواقف لم يساهم هو في صنعها. وعادة الثأر أبرز مثال على ذلك. وهكذا يشعر الفرد بالانسحاق بدلا من الشعور بالاستقرار، وكيف لا يكون كذلك وهو يزور رأيا وموقفا وممارسة، ويكره أيضا على أن يعد التزوير أصالة ؟

وقد احتفظ الشعر الجاهلي بمظاهر عدة تدل على الاستلاب الاجتماعي. أبرزها شعور الفرد بالنقص خارج دائرته القبلية. ولذا نراه كثير التترس بعصبيته السلالية (الآباء، الأجداد، الأعمام، القبيلة) ولاسيما في المواقف التي يشعر فيها بالحرج والقصور الذاتي.

إن "أبا حفيد"[*] يرمي لبيدا بأمور تشعره ـ ولاريب ـ بالصغار. فهل يمتشق لبيد فرديته في وجه هذا الانتقاص ؟ لا. إنه يتحصن بالبارزين من عصبته، وكأنه يدرك أن الفردية لا تجدي نفعا في هذا الميدان [8] :

ولست كما يقول أبو حفيـــد — ولا ندمانه الترخو البليـــــد
فعمي ابن الحيا، وأبو شريـــح — وعمي خالد حزم وجـــود
وجدي فارس الرعشـــاء منهم — رئيس لا أسر و لا سنيـــــد
وشارف في قرى الأرياف خالي — وأعطي فوق ما يعطى الوفود
وجدت أبي ربيعا لليـــــــامى — وللأضياف إذا حب الفئيــد
وخالي خديم. وأبو زهيـــــــر — وزنباع، ومولاهم أسيـــــد
وقيس رهط آل بني أسيـــــم — فإن قايست فانظر ما تفيــد
أولئك أسرتي فاجمع إليهـــــم — فما في شعبتيك لهم نديــد

ويسرع الفرد إلى التذكير بانتمائه القبلي، وبأنه جزء لا يتجزأ من قبيلته، وأن ما وصل إليه من أمجاد لم يكن ليصل إليه لو لم يرتم في أحضان قومه، كما فعل سلامة بن جندل[9]:

إني امرؤ من عصبة سعديـــــة — ذربى الأسنة كل يم تلاقـــي
لا ينظرون إذا الكتيبة أحجمت — نظر الجمال كربن بالأسواق

والاستعانة بضمير الجماعة في ذكر المآثر أحد مظاهر الاستلاب أيضا. وهذا أمر كثير الشيوع في أثناء القصائد الجاهلية، ولاسيما عندما يكون الموضوع مرتبطا بالفخر أو الهجاء. ونذكر في هذا الصدد قول عامر ابن الطفيل [10] :

ونحن الألى قدنا الجياد على الوجا — كما لوح القواس نبعا وسأسما
ونحن صبحنا حي أسماء بالقنـــا — ونحن تركنا حي مرة مأتمـــا

هذا على الرغم من ثقة هذا الشاعر الفارس بنفسه وإعجابه بفرديته.

وقد بلغت هيمنة الروح القبلية على شخصية الفرد حدا يدرك فيه الشاعر أن قومه له ظالمون وعليه متحاملون. لكنه مع ذلك يتشبث بهم ويتجنب إغضابهم. وعلى كل حال، فالرجل يختار أهون الشرين، وإلا فلن يكون أكثر اطمئنانا إذا خسر جنسيته القبلية، وأصبح مولى أو سيدا في دائرة قبلية غريبة. ولبيد هو ممن اضطروا إلى هذا الخيار، إنه يقول في رهطه(11) :

هم قومي، وقد أنكرت منهم شمائل بدلوها من شمالي

ويضطر إليه عمرو بن قميئة أيضا، على الرغم من أن قومه طردوه وباعدوه وأساؤوا إليه(12):

على أن قومي أشقذوني، فأصبحت دياري بأرض غير ذي دان نبوحها

تنفذ منهم نافذات فسؤنني وأضمر أضغانا علي كشوحها

فقلت: فراق الدار أجمل بيننا وقد ينتئي عن دار سوء نزيحها

على أنني قد أدعي بأبيهم إذا عمت الدعوى، وثاب صريحها

وإني أرى ديني يوافق دينهم إذا نسكوا، أفراعها و ذبيحها

والمتلمس حريص على ألا ينبذ من قبل عصبته (آل بهثة) لذا نراه يسارع إلى تبديد كل ظن في هذا الصدد قائلا(13):

أمنتقلا من آل بهثة خلتني ؟ ألا إنني منهم، وإن كنت أينما

ويصرح دريد بن الصمة أبلغ تصريح بهذا الاستلاب الشعوري والمعرفي حيث يقول(14) :

وما أنا إلا من غزية، إن غوت غويت، وإن ترشد غزية أرشد

فالشاعر مستسلم لعصبته القبلية استسلاما كاملا، بل قد قرر هذا الموقف الاستسلامي وهو يعي كل ما يمكن أن يترتب عليه من ضرر، لكنه يعي في الوقت نفسه أن هذا هو الخيار الأفضل، وإلا تعرض للذم والخلع على حد قول حكيم الجاهلية زهير:

ومن يك ذا فضل، فيبخل بفضله   على قومه، يستغن عنه ويذمم

وقد جر هذا الموقف الاستلابي الشاعر الجاهلي إلى نكران الذات، حرصا على الاحتفاظ بثقة القبيلة، وبعبارة أدق للاحتفاظ بثقة صانعي الرأي العام في أوساط القبيلة. إن حاتما الطائي يرد على عشيرته الأذى ويقيها بنفسه[15] :

وأجعل نفسي للعشيرة جنـــــة   وأحمل عنها كل ما ضاع من ثقل

وعبد يغوث بن وقاص الحارثي كان قادرا على النجاة من قبضة بني تميم يوم الكلاب الثاني، لكن شرف القوم أهم عنده من النجاة [16] :

ولو شئت نجتني من الخيـــــل نهدة   ترى خلفها الحو الجياد تواليــا

ولكنني أحمي ذمار أبيكـــــــــم   وكان الرماح يختطفن المحاميــا

وينصرف أبو قيس بن الأسلت إلى القيام بشؤون الجماعة في حين ينشغل غيره بشؤونه الخاصة [17] :

أسعى على جل بن مـــالك   كل امرئ في شأنه ســـاعي

والشيء كما يقولون، إذا جاوز حده انقلب إلى ضده، والإمعان في الاستلاب يؤدي أحيانا، إلى الانشغاف بالذات. والحق أن في الأبيات التي مرت آنفا شيئا من الإدلال. ومواقف الإدلال تمت بشكل غير مباشر إلى

مثل هذا التحول. فالشاعر يلفت انتباه الآخرين إلى قيمته القبلية، إلى كونه عنصرا فعالا ينبغي الاهتمام له.

ويتخطى بعض الشعراء مواقف الإدلال هذه إلى مواقف المجابهة؛ مجابهة الذات القبلية بذاته الفردية، ويحاول إنقاذ فرديته التي يشهد انسحاقها المأساوي فيعلن للملأ استقلاله الشخصي عن القبيلة تاريخا وحاضرا، وقدرته على إملاء موقعه الاجتماعي على جماعته بما يتميز به من قدرات ومؤهلات.وهذا ما يتضح في قول عامر بن الطفيل(18) :

فإني، وإن كنت سيد عامـــــر وفي السر منها والصريح المهذب

فما سودتني عامر عن وراثـــة أبى الله أن أسمـــــو بأم ولا أب

ولكنني أحمي حماها، وأتقـــي أذاها، وأرمي من رماها بمقنب

بل كان الشاعر يتطاول أحيانا على عصبته، فيطالبهم جميعا، أو يطالب فردا منهم، بالتوقف عند ميزاته الفردية، يقول عنترة مخاطبا عبلة (19):

هلا سألت الخيل، إذ قلصت ما كان إبطائـــي وإسراعـــي ؟

ويبدو أن هذا التطاول الفردي كان يتعرض للوأد، أو اللامبالاة والتعتيم. لذا نجد الشاعر قد أصبح لجوجا، حاد المزاج، يأمر الآخرين بإطراء شخصه، كأنهم كانوا يفعلون العكس. إن عنترة يأمر عبلة أن تثني عليه(20):

أثني علي بما علمت، فإنني سهل مخالفتي، إذا لم أظلم

وهو يتفانى في إرضاء أشراف القبيلة، ويجعل من كل مؤثر في حياته دافعا يخدم توطيد العلاقة وكسب ثقة القبيلة، ومهما جاروا عليه، فهم دوما قبيلته(21):

سكت فغر أعدائي السكوت وظنوني لأهلي قد نسيت

وكيف أنام عن سادات قوم   أنا في فضل نعمتهم ربيت

ويأمر سنان بن حارثة ذبيان بالثناء عليه أيضا في قوله [22]:

أثنوا علي، فكائن قد فتحت لكم   من باب مكرمة يعتد، أو وادي

ولعل أقوى مثل لهذه النزعة القبلية في الشعر الجاهلي _ كما ذكرنا آنفا _ معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغلب، فهو يبدؤها بداية يخرج فيها عن الصورة التقليدية عند شعراء المعلقات، حيث بدأها بافتتاحية غزلية متجنبا الحديث عن الطلل، متحدثا عن الخمر وتأثيرها في شاربها وعن صاحبته التي تسقيه، ولكنه لا يطيل فيها، بل يسرع بعيدا عن صاحبته وخمرها ليتحدث عن قومه ومفاخرهم، حديثا ينسى نفسه فيه نسيانا تاما، فيصفهم بالشجاعة، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال، ويذكر مجدهم التليد الذي ورثوه عن آبائهم الكرام، وكيف دافعوا ويدافعون عنه. ثم ينتقل إلى الحديث بلسان قومه أيضا عن عمرو بن هند وينكر عليه محاولته استعبادهم، منوها في أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسهم، ثم يمضي ليسجل تمسكهم بالمثل العليا الجاهلية، فهم أصبر الناس وأمنعهم دمارا وأوفاهم بالعهد، وهم الحاكمون المانعون القادرون الشجعان. ثم ينتقل بعد هذا إلى أعداء قومه ليحدثهم عن شجاعة قومه ومجدهم وكرم أصولهم. ثم يختتم معلقته الطويلة الصاخبة بفخر قوي، يجعل الدنيا ومن عليها ملكا لهم، ويجعل الجبابرة العتاة يخرون سجدا لصبيهم إذا بلغ الفطام ويجعل البر والبحر يضيقان برجالهم وسفنهم، ثم يجعل نهاية المطاف ذلك البيت الضخم(*) الذي يفيض بروح الجاهلية وما فيها من التسابق إلى الطغيان و الجبروت[23]:

ألا لا يجهلن أحد علينـــــا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وهكذا سيطرت على الشاعر الذات الجمعية، فلم يستطع أن ينفصل عنها، بل خضع لها ووظف فنه في خدمتها. فبدا واضحا أن مفتاح الإطار التصويري العام في القصيدة يرتبط بسيادة تلك الروح الجمعية، أو ذلك الوجدان القبلي الذي سيطر على الشاعر على عكس ما نجده ـ مثلا ـ عند طرفة بن العبد "حين اكتفى من فنه بتصوير نفسه فتى من فتيان العصر، أو هو الفتى الأول في مجتمعه، تتمثل في شخصه كل المثل العليا التي رآها مقياسا لحريته الشخصية، وطبيعة سلوكه الاجتماعي الذي رسمه مثلا للشباب المتمرد من أبناء جيله. كما تأتي صوره أيضا مختلفة عما نراه عند حاتم الطائي حين سيطرت عليه فكرة الكرم، فتضخمت وتوهجت من خلال حسه الفردي أولا، ثم من خلال اتفاقها مع الواقع القبلي ثانيا[23].

وبدا طبيعيا في هذا الموقف أن تنتشر المبالغة في الصورة الشعرية، خاصة أنه بصدد تضخيم الذات القبلية، وتوسيع دائرة توهجها وعظمتها، فلا يبدو غريبا إذن اعتماده على الصور المطلقة التي تكاد تتجاوز المستوى الإنساني الطبيعي في معظم الأحيان.

ولكننا نفيد من تلك المبالغات غير المعقولة حين نقف من خلالها على طبيعة التقاليد العربية، ونستكشف حياة القبيلة من خلال أحد أبنائها، دفعه حماسه الشديد وانفعاله وثورته من جهة، وشدة تأثير قبيلته فيه من جهة ثانية، إلى التعامل التصويري من خلال تلك المبالغة الفنية، إذ تظل المبالغة هنا مقبولة ـ على استحالتها ـ قياسا إلى مثيلاتها حين تعامل فيها الشعراء مع موضوعات أخرى في غير الفخر، كما هو الحال في المدح مثلا، إذ يصبح للعملية الفنية خطرها من هذه الناحية لأنها تؤكد المزيد من الزيف والنفاق الاجتماعي الذي لا صلة له ـ في معظم الأحيان ـ بحقيقة المشاعر أو صدق الانفعالات.

لهذا فإننا نلاحظ وجود كل مقومات الصدق الشعوري وحرارة الانفعال لدى عمرو بن كلثوم في مراحل القصيدة المتتابعة، لتؤكد صدق معاناته في تجارب مواجهة هموم الذات الفردية من قبل، وصدق توجهه إلى إذابة هذه الذات في الذات الجماعية التي يعيش قضيتها في معلقته. كما تؤكد هيمنة النظام الاجتماعي الذي كان مؤهلا لامتصاص هذه الطاقة وحسن توظيفها فيما يخدم قضية الجماعة.

فمن المؤكد أن الشاعر هنا ينطلق من هذه المشاعر، ويترجم تلك الانفعالات التي سيطرت عليه من خلال سيطرة الحس القبلي، وهيمنته على كيانه الخاص. ومن هنا تبلورت الصورة عنده على مستوياتها المختلفة بين تشبيه واستعارة وكناية، استهدفت في جملتها خدمة القضايا القبلية، فانتشر فيها ذلك الحس القبلي الذي يتعلق بالمجتمع البدوي، وهو منطق طبيعي ومقبول لدى عمرو باعتباره شاعر الجماعة، ولكن ما هو غير مقبول هو أن تكون القصيدة كلها ـ باستثناء بيت واحد ـ بضمير الجماعة، وهو البيت الذي يقول فيه[24] :

ورثت مهلهلا والخير منه   زهير نعم ذخر الذاخرينا

ثم يعود مسرعا بعده إلى ضمير الجماعة، كأنما يخشى أن يأخذ عليه قومه نوعا من الخيانة. وما من شك في أن اختياره لتلك القافية التي تنتهي بالنون والألف الممدودة إلا ليهيئ لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة "نا" الذي يتيح له متنفسا واسعا لحديث الشخصية القبلية الذي نظم معلقته ليسجله فيها.

وتظل مكانة عمرو وثيقة الصلة بمجتمعه، شديدة الدلالة على صدقه في علاقته بذلك المجتمع وكذا في تعبيره عنه، حتى بدا من أشد الشعراء تضحية بالذات الفردية في سبيل الذات الجماعية، خاصة حين يعمد إلى

الإكثار من الصيغ الخطابية التي تبدو أكثر اتساقا مع واقعه النفسي إزاء هذا الحدث بالتحديد، وأشد تلاؤما مع موقفه القبلي في موطن الحماسة، حيث يزداد فخره بقومه في مواقف الحروب والسخرية من خصومهم[25]:

وقد علم القبائل من معـــد	إذا قبب بأبطاحها بنينـــــــا
بأنا العاصمون بكل كحل	وأنا الباذلون لمجتدينـــــــــا
وأنا المانعون لما يلينـــــا	إذا ما البيض زايلت الجفونـــا
وأنا المنعمون إذا قدرنـــا	وأنا المهلكون إذا أتينـــــــا
وأنا الشاربون الماء صفوا	ويشرب غيرنا كدرا وطينــــا
نسمى ظالمين وما ظلمنا	ولكن سنبدأ ظالمينـــــــــا

ويبدو أن ظاهرة الاستلاب لم تقف عند حدود معلقة عمرو بن كلثوم، ولا عند الشاعر نفسه، بل وجدت لها نظيرا عند الأعشى في قوله[26]:

ألسنا المانعينا إذا فزعنـــــا	وزافت فيلق قبل الصبـــاح
سوام الحي حتى نكتفيـــه	وجود الخيل تعثر في الرماح
ألسنا المقتفينا بمن أتانـــــا	إذا ما حاردت خور اللقاح؟
ألسنا الفارجين لكل كرب	إذا ما غص بالماء القـــراح؟
ألسنا نحن أكرم إن نسبنا	وأضرب بالمهندة الصفاح؟

كما وجدت صداها في العصور التي تلت، كما هو الشأن عند الفرزدق حين قال[27]:

واسأل بتغلب كيف كان قديمها	وقديم قومك أول الأزمــــــان
قومهم قتلوا ابن هند عنـــــوة	عمرا وهم قسطوا على النعمان
قتلوا الصنائع والملوك وأوقـــدوا	نارين قد علتا على النـــــيران
لولا فوارس تغلب ابنة وائــــــل	نزل العدو عليك كل مكـــان

ومهما كان من أمر "فالاستلاب هو أحد أوجه أزمة الإنسان الجاهلي، أزمة هويته الفردية المبددة في الهوية القبلية، أزمة قدراته الشخصية المسخرة لغايات الزمر القيادية، أزمة إرادته المزورة، وحريته المعتقلة في حصن المصلحة القبلية العليا. وأنى له والحال هذه، النجاة من الاضطراب والتوتر والشعور بالقلق"(28).

ولكن لابد أن ندرك أن القبيلة الجاهلية التي علا شأنها وشكلت الأساس، لم تحل دون اكتساب الفرد الذي ينتمي إليها خصوصيته وتميزه، شأنها في ذلك شأن أفراد الأسرة الواحدة الذين لابد لهم من التمايز وإن توحدت ظروفهم. وهو ما نجد له نماذج كثيرة في الشعر الجاهلي.

الهوامش

(1)- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، دار بيروت للطباعة والنشر، ص 471 ومابعدها.

(2)- اليكس مكشللي، الهوية، ترجمة د. علي وطفة، ط1، دار النشر الفرنسية دمشق، 1993، ص 148.

(3)- د. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة، ص 174.

(4)- اليكس مكشللي، مرجع سابق، 162.

(5)- أحمد الخليل، ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، دار طلاس للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1989، ص 255.

(6)- د. عبد الله التطاوي، أشكال الصراع في القصيدة العربية،ج1، في العصر الجاهلي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،2002، ص 29.

(7)- نفسه، ص 29، 30.

(*)- أبو حفيد هو عقبة بن عتبة بن مالك بن جعفر.

(8)- شرح ديوان لبيد بن ربيعة، الكويت، 1962، ص 38.

(9)- فخر الدين قباوة، سلامة بن جندل، حلب، 1968، ص78.

(10)- ديوان عامر بن الطفيل، بيروت، 1963، ص117.

(11)- شرح ديوانه، ص94.

(12)- ديوان عمرو بن قميئة، معهد المخطوطات، دمشق، 1965، ص19.

(13)- ديوان شعر المتلمس، معهد المخطوطات، دمشق، 1971، ص 63.

(14)- ديوان دريد بن الصمة، دار قتيبة، 1981، ص47.

(15)- ديوان شعر حاتم الطائي، مطبعة المدني، القاهرة، ص157.

(16)- شرح اختيارات المفضل الضبي، التبريزي، مجمع اللغة العربية، دمشق ص 768.

(17)- ديوان أبي قيس بن الأسلت، القاهرة، ص 78.

(18)- ديوانه، ص28.

(19)- ديوان عنترة، المكتب الإسلامي، ص 205.

(20)- نفسه، ص 208.

(21) - نفسه، ص 197.

(23)- شرح اختيارات المفضل، ص 1462.

(24) - ديوان شعر عمرو بن كلثوم، بيروت، 1932، ص 132.

(25) - عبد العزيز التطاوي، مرجع سابق، ص 90.

(26) — ديوان شعره، ص 36.

(27) - ديوان شعره 345/2.

(28) - أحمد الخليل، مرجع سابق، ص 263.

الشعر والأخلاق :
منطلقات التباين ومحددات الالتقاء
في نظر النقاد القدماء

الدكتور حسن كاتب
الأستاذ المحاضر بقسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري ـ قسنطينة

منطلقات متباينة

هل تتناقض القيم الجمالية والفنية مع القيم الخلقية ؟ أي هل بين الشعر والأخلاق تناقض وتنافر ؟ وإذا كان ثمة تناقض، ألا توجد إمكانية لتعايش الشعر مع الأخلاق أو بالأحرى ألا توجد إمكانية لإعطاء الشعر مضمونا خلقيا؟ وهل ارتباط الشعر بالأخلاق أو تناوله لموضوعات خلقية من شأنه أن ينحط بالمستوى الفني والإبداعي للشعر ؟

هذه أسئلة مازالت موضوع جدل كبير وخصام شديد بين الدارسين والمتهمين بنظرية الأدب منذ عهود موغلة في القدم.

ولقد أجاب أفلاطون عن هذه الأسئلة بطريقته حين اضطهد الشعراء وأخرجهم من جمهوريته الفاضلة، ذلك أنه رأى أن للشعر آثارا مدمرة، وأنه صنو للفساد الخلقي، ومدخل لإقصاء الفضيلة. وواضح أن منطلق أفلاطون تربوي محض، شأنه في ذلك شأن الفلاسفة المسلمين الذين شايعوه في رؤيته كابن مسكويه وابن رشد اللذين نصح كل منهما «أن يجنب الناشئة الشعر الذي يحث عن النسب أو مدح الطغاة، لأن ذلك ذو أثر رديء في نفوسهم »[1] وكابن حزم «الذي كان خاضعا لنظرته الفقهية في الحكم على الشعر، فقد نفى عنه أكثر أنواعه لاعتقاده، أنها تضر بأخلاق الناشئة»[2].

وعلى النقيض من ذلك، ولكن من المنطلق التربوي نفسه، انبرى آخرون للدفاع عن الشعر، محاولين إثبات دور تربوي له لا يجعله يقف في موقف المتناقض مع القيم الخلقية. وإذا كان أرسطو قد اكتفى بالرد على أفلاطون مبطلا دعواه، فقد ذهب شللي إلى أبعد من ذلك حين ارتفع بالشعراء، في مقال له شهير، إلى مرتبة الأنبياء والرسل. لقد قرر شللي أن أسس الفضيلة لا يضعها الواعظون بل يضعها الشعراء؛ وقال : «اتهام الشعر بأنه مناف للفضيلة يقوم على إساءة فهم للطريقة التي يحقق بها الشعر

الإصلاح الخلقي للإنسان، فالشعر لا يتبع طريقة علم الأخلاق، أما علم الأخلاق فأنه يحدد المقاييس ويضع النظم ويضرب الأمثلة في الحياة الاجتماعية والمنزلية، ولكن هذه المبادئ الأخلاقية لم تمنع الناس من أن يكره بعضهم بعضا، ويحتقر أحدهم الآخر، ويرتكبوا جرائم الغش والاضطهاد، أما الشعر فإنه يحقق الإصلاح الخلقي بطريقة أخرى، طريقة أكثر سموا وروحانية، فهو يوقظ العقل نفسه وبوسعه بجعله وعاء يتقبل ألوف الأفكار الجديدة التي لم يسبق ضمها وجمعها بعضها إلى بعض، وهو يقوي العواطف ويطهرها ويوسع الخيال وينمي الروح ولا يمكننا أن نتصور ماذا كانت حالة العالم الخلقية تكون لو لم يوجد دانتي وبترارك وبوكاشيو وشكسبير وكلدرون و لورد بيكون وملتن»[3]. والواقع أن هذا الدفاع الحماسي عن الشعر يتخطى الوقوف عند مسائل جوهرية منها طبيعية الشعر، ومنها حظ العقل والعاطفة من عملية الإبداع الفني... وليس مقنعا إطلاقا ما أكد به الدكتور محمد النويهي موقف شللي حين قال : «ربما لا نوافق على بعض الأسماء التي ذكرها شللي، وربما نقترح أخرى بدلا منها، لكن لاشك أن الشعر هو الذي ينمي بالضرورة ويوسع محيط الحساسية الإنسانية»[4]، ليس مقنعا لأن الشعر لا ينمي بالضرورة، العقل ولا يوسع حتما محيط الحساسية الإنسانية، بل يؤدي أحيانا إلى نقيض ذلك تماما وقد لا يكون له في أحيان أخرى أثر يذكر، والحق أن دفاع شللي لا يخلو من تعميم و مثالية واضحة.

وإذا تجاوزنا المنطلق التربوي لنجعل زاوية نظرنا هي المنطلق الجمالي المحض، وجدنا المواقف أقل تباعدا. وبقدر ما نلاحظ من إجماع حول موقف واحد من هذه المسألة مع الإصرار عليه، بقدر ما تثير انتباهنا قلة التعليل وانعدام التحليل لعناصر المسألة برمتها.

إن ثمة شبه إجماع، لدى النقاد بالخصوص، على أن طريق الشعر غير طريق الأخلاق، وأن اتصال الشعر بالأخلاق من شأنه أن ينحط بالمستوى الفني والجمالي للشعر، ومن ثم ينبغي، ليكون الشعر على قدر من الجودة الفنية، أن لا يكون للأخلاق فيه نصيب، وقد كان رائد هذه الدعوة الأصمعي الذي نقل عنه قوله : «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في **الجاهلية والإسلام**، فلما دخل شعره في باب الخير ـ **من مراثي النبي ﷺ وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم** ـ لان شعره، وطريق الشعر هو طريف الفحول مثل أمرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح و التشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيل والحروب والافتخار، **فإذا أدخلته في باب الخير لان**» (5). وبالرغم من أن الدكتور حسان عباس يظن أن رواية قول الأصمعي الآخر : «الشعر نكد : بابه شر » ضعيفة وأنها ترجمة متأخرة بعض الشيء لمفهوم قول الأصمعي السابق ليخلص من ذلك إلى أن الخير عند الأصمعي «يعني طلب الثواب الأخروي أو ما يتصل اتصالا وثيقا بالناحية الدينية، ويقابله حينئذ دنيوية الشعر واتصاله بالصراع الإنساني في هذه الحياة»(6). بالرغم من ذلك فإن الغموض يبقى محيطا بمفهوم كلمة (الخير) لدى الأصمعي، فعلى سبيل المثال يمكن أن نسأل : هل أدى (الخير) ممثلا في تمجيد السلم والإشادة بالساعين إليها إلى (لين) في شعر زهير بن أبي سلمى ؟ ولعل الأصمعي نفسه قد أجاب عن هذا السؤال حين جعل زهيرا أحد الفحول الذين يحتذي بهم في طريق الشعر. لنمض قدما مع الأصمعي لعلنا نظفر بمفهوم واضح للخير عنده. لقد نقل الأصمعي عن أستاذه أبي عمرو بن العلاء قوله «ما أحد أحب إلي شعرا من لبيد بن ربيعة لذكره الله عز وجل ولإسلامه ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رحى بزر» يريد أنه

ذو جعجعة وطنين، وليس وراءه كبير شيء. ويدعم الأصمعي رأى أستاذه بقوله الذي يرويه أبو حاتم : «قال لي الأصمعي : شعر لبيد كأنه طيلسان طبري، يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة، فقلت : أفحل هو ؟ ليس بفحل... وقال لي مرة : كان رجلا صالحا، كأنه ينفي عنه جودة الشعر»(7)

ودلالة هذا النص واضحة، فإما أن يكون المرء شاعرا جيدا، وإما أن يكون رجلا صالحا ولا إمكان للجمع بين الصلاح وجودة الشعر. والحديث هنا عن الشاعر بوصف صلاحه مؤثرا في شعره، طابعا لإبداعه بطابع معين، أما الصلاح غير المؤثر في الشعر فليس محل نظر هنا، فالصلاح (أو الأخلاق بتعبير آخر) يتناقض مع ما يتطلبه الشعر من تحرر و انفلات من القيود حسب رأى الأصمعي.

وهكذا يتجلى لنا أن ملاحظة الأصمعي للين الشعر إذا أدخل في باب الخير إنما تعني أن الحديث عن القيم الخلقية فيما يشبه الوعظ الخلقي، أو على الأقل عدم التناقض مع القيم الخلقية من شأنه أن يضعف الشعر وينحط بمستواه الفني والجمالي. والذي يؤكد ذلك أن الأصمعي، حين استدل بحسان لإثبات دعواه تلك، وصفه بادئ ذي بدء بأن شعره علا في الجاهلية والإسلام، و لم ينتبه جل الذين تلقفوا قول الأصمعي هذا وأقاموا الدنيا و لم يقعدوها بشأنه إلى كلمة الإسلام هنا، وهي جديرة جديرة بالاهتمام، لأنها تؤكد، بما لا يدع مجالا للارتياب، أن الأصمعي لا يدمغ شعر حسان في الإسلام جميعه بالضعف، بل يدمغ صنفا منه، هو صنف المراثي لأنه مغاير لطريق الفحول على حد تعبيره. ومن ثم يبدو أن الخير المقصود ليس مجرد الالتزام بالقيم الخلقية أو التعبير عنها، وإنما الجنوح إلى المباشرة والوعظ، بعيدا عن مقتضيات التعبير الفني من إيحاء وإمتاع... وهذا التفسير بكل تأكيد يناقض كل الآراء السابقة الأخرى المعزوة للأصمعي والتي فهم منها

النقاد أن الأصمعي يدعو إلى الفصل الصارم بين الشعر وبين الالتزام بالمعايير الخلقية. إن من الضروري إعادة قراءة كل آراء الأصمعي السابقة، وكذلك مفهوم مصطلح الخير عنده، في ضوء هذا الفهم للمثال الذي ساقه الأصمعي.

أثر الأخلاق في الشعر :

إن الدعوة إلى إبعاد الشعر عن مجال الأخلاق، حرصا على مستواه الفني وجدت أصداء واسعة في تاريخ النقد العربي، بيد أن تباينا واضحا في المواقف يلحظه المرء بيسر لدى المتناولين لهذه القضية بشكل أو بآخر.

لقد اكتفى بعض النقاد بإبراز حيادية الفن الشعري، بمعنى أن ارتباط الشعر بالأخلاق أو عدم ارتباطه بها لا تأثير له على البناء الفني، ومن ثم فجودة الشعر لا ترتبط بمضمونه الخلقي أو اللاخلقي؛ فلقد دافع ابن المعتز دفاعا حماسيا عن الشعر، منكر أنه ينبغي للشعر أن يتتره عن الهفوات والصبوات «مستدلا على ذلك بأن التاريخ قد أقر بالفضل لشعراء لم يراعوا حرمات الدين ولا مبادئ الخلق»[8] فمما قاله في رسالته التي رد بها على رسالة صديقه محمد بن القاسم الأنبا ري : (لم يقل أبو نواس : ترك المعاصي إزراء بعفو الله تعالى وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره والبيت الذي أنشد له بحضرتنا :

لا تَحْظُرِ الْعَفْوَ إِنْ كُنْتَ امْرَأً حَرِجًا فَإِنَّ حَظْرَكَهُ بِالدِّينِ إِزْرَاءُ

وهذا بيت يجوز للناس جميعا استحسانه والتمثل به، ولم يؤسس الشعر بانية على أن يكون المبرز في ميدانية من اقتصر على الصدق، ولم يقر بصبوة، ولم يرخص في هفوة... ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت الثقفي وعدي بن زيد إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ في أشعارهما من امريء القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُــهَا *** سُمُوَّ حُبَــابِ الماءِ حَالا على حَالِ
فأصْبَحْتُ مَعْشُوقًا، وأصْبَحَ بَعْلُها *** عَلَيْــهِ الْقَــتَــامُ سَيِّءَ الظَّنِّ وَالْبَالِ

وهل يتناشد الناس أشعار أمريء القيس و الأعشى والفرزدق على قذعهم، إلا على ملأ من الناس وفي حلق المساجد، وهل يروى ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم... وما نهى النبي ﷺ ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر) [9]. وبصرف النظر عن قضية الصدق وعلاقتها بالمضمون الخلقي للشعر، التي سيكون الحديث عنها في موضح لاحق، فإن ابن المعتز لم يقل مثلما قال الأصمعي إن الحديث عن الخير، أي القيم الخلقية ينحط بالمستوى الفني الرفيع للشعر، بل تناول القضية من الوجهة المعاكسة فذكر أن تجافي الشعر عن القيم الخلقية ليس مما يزري به فنيا وليس سببا للغض من قيمته، وعماد الأمر في كل الأحوال هو المستوى الفني والقيمة الجمالية للشعر وهي وحدها منطق الحكم عليه، وربما كان قدامة بن جعفر أكثر وضوحا في تناول القضية إذ لم يجعل الدين والخلق مقياسا للشعر : يحكم له بالجودة حين لا يتعارض معهما، ويوصم بالرداءة حين يخالفهما، فإن «المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه... وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان : من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ، والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة... و رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله :

فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ *** فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذي تَمَائِــمَ مُحْــوِلِ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصرَفَتْ لَهُ *** بِشِــقٍّ وَتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَــوَّلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه»[10]، فعلى الشاعر إذن ـ طبقا الرأي قدامه ـ أن يتناول ما عنَّ له من موضوعات، ماكان منها ملتزما بالمعايير الخلقية ومال لم يكن ،على أن يبلغ من التجويد الغاية المطلوبة. أما ابن جني فإنه لم يكن على قدر من التفصيل كما كان قدامة، لقد اكتفى بالقول إن «الآراء والاعتقادات في الدين لا تقدح في جودة الشعر»[11] بينما اعتمد القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني على الحجج نفسها التي اعتمد عليها ابن المعتز، ذلك أنه قرر أن على الناقد ألا يعيب الشعر بسبب العقيدة الدينية «فلو كانت الديانة عارا على الشعراء، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري و أضرابهما ممن تناول الرسول ﷺ بالهجاء وعاب من أصحابه بكما خرساء وبكآء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[12]. ولابد من الإشارة هنا إلى أن الدين الذي يتحدث عنه القاضي الجرجاني، وكذلك ابن جني، من قبل، ليس إلا القيم الخلقية لأنهم ـ وكثير من النقاد المعاصرين يشاطرهم هذا الرأي ـ[13] لا يتصورون جانبا آخر من الدين غير الجانب الخلقي، يكون موضوعا للاقتران بالفن أو الانفصال عنه. إن موقف كل من ابن المعتز وقدامة وابن جني والقاضي الجرجاني مختلف بعض الاختلاف عن موقف الأصمعي، وهذان الموقفان يلتقيان في الهدف وهو إبراز مابين عالم الشعر وعالم الأخلاق من انفصال ومغايرة، ثم يفترقان بعد ذلك حين يوجه الأصمعي اهتمامه صوب التأثير السلبي لتناول الموضوعات الخلقية في الشعر، بينما يقتصر الآخرون على مجرد الإقرار بانفصال العمل الفني عن المضمون الخلقي أو انفصال النجارة عن

نوعية الخشب الذي وقعت عليه، على حد تعبير قدامة في مثاله الشهير : «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب رداءته في ذاته»[14]؛ فمجال اهتمامهم إذن هو الصورة التي تتم فيها الصنعة، وليس المضمون الخلقي، لأنه «ليس له أي عمل في تحسين تلك الصورة أو تقبيحها، فقد يكون (أي المضمون الخلقي) حسنا ويخرج العمل الأدبي كريها إلى النفس، وقد يكون فاحشا فلا يمنع ذلك من أن يخرج العمل محببا إلى النفس مثيرا للإعجاب»[15]، والعكس صحيح.

وتوضيحا للموقفين نقول : أنه إذا كان الأصمعي قد لاحظ أن للالتزام بالقيم الخلقية تأثيرا سلبيا في فنيات الشعر، فإن الآخرين لم يروا أي تأثير للقيم الخلقية سواء أكان سلبيا أم إيجابيا. ولئن كان الأصمعي قد رأى أن طريق الشعر غير طريق الخير، فإن هؤلاء النقاد قد دعوا إلى عدم اعتبار طريق الخير في النظر إلى الشعر، لأن التقاءه معها ودخوله فيها أو تنافره معها وعدم دخوله فيها ليس له انعكاس على العملية الإبداعية في مجال الشعر.

لكن هذا الموقف تعرض لتعديل على يد أبي منصور الثعالبي الذي حاول أن يجعل الذين بوصفه منبع القيم الخلقية تدخلا في المقياس الأدبي، فكرر قول القاضي الجرجاني : «على أن الديانة ليست عارا على الشعراء، ولا سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر» ثم أضاف « ولكن للإسلام حقه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولا وفعلا ونظما ونثرا، ومن استهان بأمره و لم يضع ذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقته في وقته»[16]، وهي إضافة لا تمس جوهر القضية لأنها لم تتناول بالتحليل أو حتى بمجرد الإشارة أثر التنكر للقيم الخلقية (والإسلام) في الإبداع الفني في مجال الشعر، وإنما اتجهت نحو إصدار حكم قيمي على الشعر من منطلق خلقي فحسب، بينما جوهر القضية، كما طرحها

الجرجاني وسابقوه، هو مدى ما يمكن أن يكون للارتباط بالقيم الخلقية أو الانفصال عنها من أثر، سلبا أو إيجابا، في الجانب الفني الجمالي للشعر. والملاحظ أن هذه الإضافة أو هذا التعديل صراحة تحمد للثعالبي، شأنها شأن مقولة عبد القاهر الجرجاني «وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق إذا دعته شهوة الإعراب إلى أن يستعير للهزل والعبث من الجد (يعني الدين)»(17). وقد مثل لها ببيت المتنبي :

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ *** هُنَّ أَحْلَى فِيهِ مِنَ التَّوْحِيدِ

إنها صراحة محمودة لكليهما أن يعلنا أخذهما في الحسبان القيم الخلقية في تقييم الشعر، وهو موقف اعتمده سائر النقاد الآخرين، دون أن يجرؤوا على التصريح به.

تناقض التنظير مع الممارسة

إن النقاد السابقين ابتداء من الأصمعي وانتهاء بالقاضي الجرجاني قد وضعوا قواعد نظرية تبرز إما الأثر السيئ لاصطباغ الشعر بالصبغة الخلقية على العمل الفني وإما انعدام تأثير القيم الخلقية في الفن الشعري مطلقا، ثم خالفوا كل ذلك عند التطبيق، فالأصمعي الذي يقرر أن «طريق الشعر... إذا أدخلته في باب الخير لان» كان يتحرج تدينا من رواية أي شعر فيه ذكر للأنواء (أي النجوم) وكان لا يفسر ولا ينشد شعرا فيه هجاء، وكان لا يفسر شعرا يوافق تفسيره شيئا من القرآن(18). وقد أورد أحد الرواة عن الأصمعي الخبر الآتي : «رأى الأصمعي جزءا فيه شعر السيد (يعني السيد الحميري)، فقال : لمن هذا ؟ فسترته عنه لعلمي بما عنده فيه، فأقسم علي أن أخبره، فأخبرته فقال : أنشدني قصيدة منه، فأنشدته قصيدة أخرى، وهو يستزيدني، ثم قال : قبحه الله ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه، ولولا ما في شعره ما قدمت عليه أحدا من طبقته»(19). وفي رواية قال : «قاتله الله ما

أطبعه و أسلكه لسبيل الشعراء والله لولا ما في شعره من سب السلف لما تقدمه من طبقته أحد»[20]. وهكذا يقرر الأصمعي أن الشر (سب السلف) يزري بالشعر مع كونه قال في موضع آخر أن طريق الخير هو الذي يزري بالشعر، وأن الشعر نكد بابه الشر. وأما الباقلاني فقد عاب معلقة امرئ القيس من زاوية خلقية، وحذا حذوه ابن شرف حين وقف يعيب قول امرئ القيس :

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ *** فَقَالَتْ : لَكَ الْوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

ثم تنبه إلى أن نقده قد يُتَّهم باعتماد المقياس الخلقي، فبادر إلى القول أنه يعيب على امرئ القيس عدم توفيقه في إدراك مبتغاه، إذ أن أمرأ القيس قصد الفخر بما صنع، فجاء بما ينقض الغاية التي وجه إليها شعره، فليس ما ذكر في بيته مما يفتخر به الناس «وكأن ابن شرف يريد أن يقول أن حديثي عن أخلاقه ليس مقياسا أخلاقيا، وإنما هو طريق إلى التقدير الفني»[21]؛ وهذا الدفاع متهافت، لأن الغاية التي افترضها أي الفخر، ليست هي الغاية الحقيقية، إذ ليس ثمة ما يشير إليها، بل سياق البيت يشير إلى أنه وارد ضمن مقطع غزلي ساق فيه امرؤ القيس صورة من تجربة حقيقية أو متخلية.

ولنعد إلى موقف الأصمعي الذي لم يعدم أنصارا يقرون ما ذهب إليه من ضعف الشعر إذا دخل في باب الخير، أي إذا تناول الموضوعات الخلقية والدينية. لقد كان هناك من عبر عن هذا الموقف بصورة بدائية وفي إشارة سريعة عابرة، كعبد الملك بن مروان الذي روى عنه صاحب الموشح أن الراعي أنشده لاميته الشهيرة، حتى إذا بلغ قوله هذا :

أَخَلِيفَةَ الرَّحْمَنِ، إِنَّا مَعْشَرٌ **** حُنَفَاءُ نَسْجُدُ بُكْرَةً وَأَصِيلا
عَرَبٌ، نَرَى لِلَّهِ فِي أَمْوَالِنَا **** حَقَّ الزَّكَاةِ مُنَزَّلاً تَنْزِيلا

قال له (أي عبد الملك) : ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام، وقراءة آية (22).

وهذا النفي لصفة الشعر عن قول الراعي لم يقم على حجة أو دليل، على النقيض من موقف ابن خلدون الذي أشار إلى أن من يحاول القول في الزهديات والربانيات والنبويات يسقط سقوطا ذريعا وسعى إلى تعليل ذلك بابتذال معانيها ؛ وواضح أنه تعليل غير مقنع على ما فيه من سطحية، لأن أي غرض من الأغراض فيه من الابتذال في المعاني ما في هذه الثلاثة.

والواقع أن هذه السطحية في التناول، وهي سبب ما نلحظه من تناقض بين الجانبين النظري والتطبيقي عند النقاد، ليست وقفا على ابن خلدون. إنها ظاهرة عامة عند كل الذين تناولوا هذه القضية بالدرس، وحين لا يقدم الأصمعي بين يدي دعواه دليلا سوى مجرد ملاحظة عابرة تتمثل في ما بدا له ولبعض النقاد الآخرين من ضعف شعر حسان الذي أنشده، بعد إسلامه، راثيا الصحابة، عن مستوى شعره الذي تناول موضوعات أخرى قبل الإسلام وبعده، فإن من جاؤوا بعده لا يزيدون على أن يسلكوا نهجه مكتفين بالاحتجاج بتقدم بعض الشعراء وتأخر آخرين، دون تقديم تعليل مقنع مدعوم بأمثلة وشواهد، فما هي مثلا علاقة تناشد الناس أشعار امرئ القيس وأبي نواس وعلو كعب الأعشى وعمر بن أبي ربيعة وتأخر أمية بن أبي الصلت وعدي بن زيد بإثبات أن القيم الخلقية لا تؤثر في الشعر ؟ و لقد تبلغ الحماسة ببعضهم (كابن المعتز) مثلا إلى حد تجاهل ما لا سبيل إلى نكرانه، حين يزعم أن النبي صلى الله عليه وسلم (والسلف الصالح من الخلفاء المهديين) لم ينهوا عن « إنشاد شعر عاهر ولا فاجر » و ما من أحد إلا يذكر قول الرسول صلى الله عليه وسلم في هذا الضرب من الشعر « لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا (أي يخرجه) خير من أن يمتلئ شعرا».

الإسلام والشعر

وبما أن موقف الإسلام من الشعر كثيرا ما يكون موضوع أخذ ورد عند الحديث عن علاقة الشعر بالأخلاق فلا بد لنا من وقفة نجلو فيها ما غمض و نزل فيها للبس عن موقف الإسلام الحقيقي من هذه المسألة.

لقد حاول بعض المستشرقين إثبات تنكر الإسلام للقيم الفنية عامة استنادا إلى ما ورد في القرآن من تنديد بالشعراء في قوله تعالى : ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا، وانتصروا من بعدما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون**﴾[23] يقول المستشرق فون غرونياوم في مقال له «الإيديولوجية الإسلامية ونظرية الجمال العربية» نشر في مجلة ستوديا إسلاميكا جزء 3-1955، ص7 (وقد نقله الدكتور إسماعيل راجي الفاروقي) : «ولم يكن قط للإسلام أية دعوة إلى الجمال الأدبي، إذا اضطر محمد للابتعاد بحركته عن الشعر، ومن ثم إلى التنكر للأدب والأدباء قاطبة والحكم عليهم بأنهم بالضرورة مراءون ﴿**يقولون ما لا يفعلون**﴾ الآية، فهذه الآية بالذات على سذاجتها البالغة، قطعت كل طريق كان يمكن أن يوصل المسلمين إلى نظرية إسلامية للجمال الأدبي، فهي أودت، وإلى الأبد، بكل حقيقة جمالية في عرف المسلمين وحجبت عن وعيهم أن للجمال الفني حقيقة لا تقل واقعية عن عالمنا المحسوس. هذا وإن عدم اعتراف المسلمين بأية حقيقة جمالية ألزمهم بنكران الإبداع الفني المستقل إنكارا مطلقا، ذلك أن الحقيقة الجمالية هي التي تلزم باقترانها بالقانون الأخلاقي لتقدير العمل الفني»[24]. وغير خاف أن غرونباوم حين أشار إلى الآية الكريمة السابقة، اكتفى فقط باختيار الجملة : ﴿**وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾ من الفقرة التي تقع هذه الجملة في سياقها

ليؤسس عليها دعواه في ما نعته بـ «اتهام الأدب ورجاله بأنهم يقولون ما لا يفعلون»، ولكنه في مقالته الأخرى (روح الإسلام كما تتجلى في أدبه) المنشورة في مجلة ستوديا إسلاميكا جزء1 (1953) ص 106 يقتبس الفقرة كاملة، ومع ذلك لا يقف إلا عند تلك الجملة ذاتها، ليخلص إلى القول بأن القرآن (يضع الشاعر موضع الريبة)، وأن هذا الحكم يعد (إنكارا لاهوتيا للإبداع الإنساني) ومع ذلك، فإن الفقرة التي أوردها : ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾ والتي اعتمد في نقلها على ترجمة بِلْ لا تؤدي في حد ذاتها بطريقة منطقية حتى لو استند إليها كلها، إلى النتيجة التي توصل إليها (فالمسند إليه ليس مفصولا، والجمل التي تليه جمل وصفية وحكمية. وعليه فإن التحريم القرآني لا ينصب على كل الشعراء، وإنما فقط، وبكل بساطة على هؤلاء الذين هم ﴿**في كل واد يهيمون**﴾ و﴿**يقولون ما لا يفعلون**﴾[25] أما الفقرة التي رأى غرونباوم أن من الناسب إغفالها، وهي ما بعد الاستثناء ﴿**إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات...**﴾ فتتضمن دليلا أبعد على عدم الفصل بين المسند إليه (الشعراء) والجمل الوصفية بعده، وتوضح، بما لا يدع مجالا للجدال، أن القرآن الكريم لم يحرم الشعر و لم يحط من قدر الشعراء والأدباء في مجموعهم، وإنما توعد فقط، وهو توعد مشروع ـ فيما نحسب ـ أو لئك الشعراء الذين يسخرون مواهبهم لخدمة أي غرض (وهذا هو المعنى الوحيد الذي بمقدور المرء أن يراه مطابقا للعبارة ﴿**في كل واد يهيمون**﴾ ولا تطابق أفعالهم أقوالهم ؛ ولكي لا يكون هناك لبس أو سوء فهم، فإن القرآن يستثني في صراحة أولئك الشعراء الورعين المستقيمين خلقيا، و أداة الاستثناء (إلا) في العربية ليس لها من معنى سوى الاستثناء، وهذا ما لا يمكن أن يُتصور

جهل غرونباوم به، مما يطرح أسئلة كثيرة عن سر تلاعبه بالنص من ناحية وتجاهله ما لا يُتصور جهله به من ناحية أخرى ؟

أما الحجة الأخرى التي استند إليها القائلون بتحريم القرآن للشعر مطلقا فهي نفي صفة الشعر عن الرسول ﷺ في آيات كثيرة من القرآن الكريم، مثل قوله تعالى : ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ﴾[26]، ولو كان الشعر مما يحمد لما حرص الله عز وجل على نفيه عن الرسول ﷺ. فنفى الشعر عن الرسول ﷺ ينطوي على إشارة خفية إلى تحريم الشعر مطلقا، وليس ثمة من تفسير آخر لهذا النفي، سوى هذا التفسير وهذه الدلالة، وقد تولى عبد القاهر الجرجاني الرد على هؤلاء حين ذكر أن سبيل منعه ﷺ من الشعر هو سبيل منعه من القراءة والكتابة، فليس المنع لأن الخط والقراءة والكتابة مكروهة في ذاتها، «بل لأن تكون الحجة أبهر وأقهر، والدلالة أقوى وأظهر، ولتكون أقمع للمعاند وأرد لطالب الشبهة وأمنع في ارتفاع الريبة»[27].

والحق، أن كل الشواهد وخصوصا السيرة النبوية العطرة، تنقض من الأساس دعوى غرونباوم وأشياعه، نقل أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي في (جمهرة أشعار العرب) الخبر الآتي : «....خرج وفد من جهينة يريدون النبي ﷺ، فلما قدموا عليه سألهم عن مسيرهم، فقالوا : يا رسول الله لو لا بيتان قالهما امرؤ القيس لهلكنا قال : وما ذلك ؟ قالوا : خرجنا نريدك، حتى إذا كنا ببعض الطريق إذا برجل على ناقة له مقبل إلينا، فنظر إليه بعض القوم، فأعجبه سير الناقة، فتمثل ببيتين لامرئ القيس وهما :

وَلَمَّا رَأَتْ أَنَّ الشَّـــرِيعَةَ وِرْدَهَا **** وَأَنَّ الْبَيَـــاضَ مِنْ فَرَائِصِـــهَا دَامِ

تَيَمَّمَتِ الْعَيْنَ الَّتِي جَنْبَ ضَارِجٍ **** يُفِيءُ عَلَيْهَا الظِّلَّ عَرْمَضُهَا الطَّامِي[28]

وقد كان ماؤنا نفد، فاستدللنا على العين بهذين البيتين فوردناها. فقال النبي ﷺ : أما أني لو أدركه لنفعته، وكأني أنظر إلى صفرته وبياض إبطيه وحموشة ساقيه[29] في يده لواء الشعراء يتدهدى[30] بهم في النار» [31]. وهذا الخبر يكشف لنا عن موقف الإسلام من صنف الشعراء الذين وصفهم بأنهم ﴿**في كل واد يهيمون**﴾. أما صنف ﴿**الذين آمنوا وعملوا الصالحات...** ﴾ فالحديث عنهم وعن أخبارهم يملأ كتب السير والمغازي، ويبعد أن يوجد أحد من المتأدبين يجهل موقع حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة في معركة الدعوة الإسلامية، من أجل هذا سنكتفي بإيراد الخبر الآتي الذي أورده صاحب الجمهرة نفسه لإماطة اللثام عن موقف مغاير للإسلام في مواجهة صنف آخر من الشعر : « ذكر محمد بن عثمان عن مطرف الكتابي عن ابن دأب عن الشعبي بإسناده قال : أنشد نابغة بني جعدة النبي ﷺ هذا البيت:

بَلَغْنَا السَّمَاءَ مَجْدًا وَجُودًا وسُؤْددًا **** وَإِنَّا لَنَرْجُو فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرَا

فقال النبي ﷺ : إلى أين يا أبي ليلى ؟ فقال : إلى الجنة بك يا رسول الله قال : نعم إن شاء الله، فلما أنشده :

ولا خَيْرَ فِي حِلْمٍ، إِذَا لَمْ تَكُنْ لَهُ **** بَوَادِرُ تَحْمِي صَفْوَهُ أَنْ يُكَدَّرَا

ولا خَيْرَ فِي جَهْلٍ، إِذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ **** حَلِـيمٌ إِذَا أَوْرَدَ الأَمْـرَ أَصْدَرَا

قال النبي ﷺ : لا فض الله فاك، فبنو جعدة يزعمون أنه كان إذا سقطت له سن نبتت مكانها أخرى، وغيرهم يزعم أنه عاش ثلاثمائة عام ولم تسقط له سن حتى مات[32]. وبصرف النظر عن الجانب الأسطوري الكامن في مسألة تعميره ثلاثمائة عام، وقد ألمح إليه صاحب الجمهرة حين أورده مسبوقا بلفظ (يزعم) فإن هذا الخبر ذو دلالة على حقيقة موقف الإسلام من هذا الشعر الذي لا يناقض مبادئه ولا يصادم تصوره للكون والحياة.

وربما كان أوضح وأصرح في بيان موقف الإسلام من هذا الضرب من الشعر ما نقل من قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه لابنه عبد الرحمن : «يا بني انسب نفسك تصل رحمك، واحفظ محاسن الشعر يحسن أدبك، فإن من لم يعرف نسبه لم يصل رحمه، ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقا و لم يقترف أدبا»[33]، أو قوله أيضا : «ارووا من الشعر أعفه، ومن الحديث أحسنه، ومن النسب ما تُوَاصَلُون عليه، وتعرفون به، فرب رحم مجهولة قد عُرفت فوُصلت، ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق، وتنهي عن مساويها»[34]. وعلى هذا يحمل معنى كلمة (الشعر) الواردة في رسالة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري والتي يقول فيها : «مُرْ مَنْ قِبَلَك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي ومعرفة الأنساب»[35].

من كل هذا، يمكننا القول بأن الإسلام اتخذ موقفا انتقائيا في مواجهة الشعر فحبذ ما لا يتعارض مع قيمه، ونبذ ما سوى ذلك، ولنا بعد ذلك أن نعجب من موقف بعض الذين يأخذون على الإسلام موقفه الانتقائي هذا عادين ذلك أمرا غير مشروع، وسببا لما توهموه من خمود جذوة الشعر في صدر الإسلام بينما لا يتناولون بالحديث انتقائيةكل الإيديولوجية الأخرى حين تسعى لصبغ الأدب بصبغتها وتسخيره لخدمة أهدافها والتبشير برؤيتها للكون والحياة، ومن أجل ذلك تتخذ موقفا عدائيا من كل أدب يتصادم مع رؤيتها للكون والحياة وأسلوبها في تنظيم المجتمع انطلاقا من تصورها الشامل للكون وللإنسان.

أما ما توهموه من خمود جذوة الشعر في صدر الإسلام فإن ما تحفل به كتب السير والتراجم من شعر يعود إلى هذه الحقبة، فضلا عما ضاع من شعر مما تشير إليه مصادر كثيرة، كفيل بالرد عليه، ولعل ما دفعهم إلى هذا

الوهم ـ كما تنبه إلى ذلك الدكتور شوقي ضيف[36] ـ ما نقل عن ابن خلدون من قوله في المقدمة : «انصرف العرب عن الشعر أول الإسلام بما شغلهم من أمر الدين والنبوة والوحي وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه فأخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زمانا، ثم استقر ذلك وأونس الرشد من الملة، و لم يترل الوحي في تحريم الشعر وحظره وسمعه النبي ﷺ، وأثاب عليه فرجعوا حينئذ إلى ديدهم منه»[37]، وهو تفسير خلدوني فيه بعض التأويل لكلمة ابن سلام التي مازال تذكر في هذا المجال : «فجاء الإسلام وتشاغلت عن الشعر العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس الروم ولهت (العرب) عن الشعر وروايته فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عنهم منه أكثره»[38]. ورواية ابن سلام صريحة قاطعة، في أن ما حدث لم يكن إلا مجرد تشاغل عن الاهتمام بالشعر، ولهو عن روايته، حتى إذا زالت الظروف الشاغلة عادت الأمور كما كانت من قبل مخلفة أثرا كبيرا يتمثل في ضياع أكثر الشعر وشتان بين القول بضياع أكثر الشعر، مما يعني وجوده ثم ضياعه بسبب التشاغل عن روايته، وبين القول بالسكوت عن نظم الشعر (فأخرسوا عن ذلك) و خمود القريحة مما يعني عدم وجود شعر أصلا. هذا وإن ابن خلدون الذي يفهم من كلامه خمود القريحة والانقطاع عن قول الشعر برهة يسيره إلى أن تبين عدم تحريم الإسلام للشعر، إن ابن خلدون حرص على تأكيد موقف الإسلام متمثلا في عدم تحريم الشعر وسماع النبي ﷺ له، و الإثابة عليه، ليقطع بذلك الطريق على كل إمكانية لتعليل ما ذكره عن انصراف العرب عن الشعر،

زمنا قليلا، بتعليل غير الذي قدمه من اندهاش لأسلوب القرآن وانبهار بنظمه.

ومهما يكن من أمر، فإن التأمل العميق في موقف الإسلام من الشعر يطلعنا على أنه كان ذا طموح يتعدى الموقف الانتقائي القائم على مجرد نبذ بعض الشعر وتحبيذ بعضه الآخر. لقد طمح الإسلام إلى تجاوز الواقع الراهن للشعر العربي وإيجاد نمط جديد كل الجدة من الشعر، يعبر عن تصوره الجديد للكون والحياة، ولكن هل قدر لهذا الطموح أن يتحقق ؟ أي هل قدر للفنان أو الشاعر المسلم أن يترجم انفعال ضميره بالقيم الحية الجديدة للإسلام إلى تعبير موح في شعر مؤثر ؟ ذلك ما لا يستطيع دارس جاد لتاريخ الأدب العربي أن يجيب عنه بالإيجاب. وإذا كانت ثمة ومضات خاطفة انفعلت فيها نفسية الشاعر المسلم بالقيم الجديدة وانعكست في صورة شعر ذي نكهة جديدة، كما أثبت ذلك فيما يتعلق بشعر الفتوح الدكتور نعمان عبد المعال القاضي في كتابه القيم (شعر الفتوح في صدر الإسلام) فإن هذه النغمات تظل منفردة في جوقة الشعر العربي، وتبقى استثناء يؤكد القاعدة، ولا يحرف الشعر العربي عن مجراه. أما التفسير المقبول لعدم وقوع هذا الانقلاب الجذري المتوقع في مسيرة الشعر العربي فلا يمكن أن يقدم إلا بعد أن يأخذ المرء بعين الاعتبار طرفي القضية، طبيعة الإنتاج الفني (والشعر فن) و طبيعة التصور الجديد للكون والحياة، وتحليل هذين الجانبين أمر يضيق عنه مجال هذا البحث. وعلى أية حال، فالذي يهمنا هنا هو تأكيد هذه القضية وليس تعليلها أو تفسيرها. يهمنا أن نؤكد أن الانقلاب الجذري في مسيرة الشعر العربي ما كان له أن يرى النور في زمن قصير، ومن أجل ذلك عمد الإسلام إلى مواجهة الأمر الواقع والالتجاء إلى حل جزئي مؤقت تمثل في ذلك الموقف الانتقائي الذي يجسده قول الرسول

ﷺ : «إنما الشعر كلام مؤلف، وما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق فلا خير فيه».

ولكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن، ما هدف الشعر خاصة والفن عامة ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تبين لنا هل من المستساغ أن يسعى الإسلام، ومثله سائر المعتقدات والإيديولوجيات، إلى إضفاء طابعها على الفن، وتوظيفه لخدمة أهدافها، أو على الأقل تحييده وتوجيهه، كما يبدو من خلال موقف الإسلام الانتقائي من الشعر.

بين المتعة والفائدة

إن الخلاف حول وظيفة الشعر قديم قدم الشعر نفسه، وقد لخصه هوراس باحتراس فقال : إن الشعراء يريدون إما أن يمتعوا وإما أن يعلّموا و إما الجمع بين المتعة والفائدة. ولقد رأى بوالو أن وظيفة الشعر هي أن يجمع بين الدسم المفيد والممتع اللذيذ. وأكد ذلك راسين حين قرر أن متعة الشعر لا تنتج إلا من كونه مفيدا إذ أنه لا يستخدم المتعة إلا بوصفه وسيلة تؤدي إلى الفائدة، بينما أعلن درايدن قنوعه بأن يكون الشعر ممتعا، لأن المتعة هي الغرض الأساس للشعر، إن لم يكن غرضه الوحيد، أما الفائدة التعليمية فإنها لا تقبل إلا في المحل الثاني، لأن الشعر لا يفيد إلا من خلال إمتاعه[39].

أما النقاد العرب القدماء فقد كانوا أكثر تحليلا وإصابة. يقول ابن رشيق : «وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع، فهذا باب الشعر الذي وضع له وبني عليه لا ما سواه» [40]. إنهم لم يقفوا عند حد المتعة، أو ما سموه بالإطراب، بل تجاوزوا ذلك إلى الحديث عما سموه بـ (هز النفوس) و(تحريك الطباع) وكل هدف للأدب بعد ذلك ينبغي أن

يقوم على هذه الأسس. وإذا كان ثمة من يرى أن من أهداف الأدب الإقناع وإقامة الحجة، فإنه لا يرى الوصول إلى ذلك عن طريق البرهان العقلي والجدل الفلسفي، بل عن طريق الإفهام في لطف أي عن طريق هز النفوس وتحريك الطباع، أما مادة الإقناع وموضوعه فهي القيم الخلقية وهذا يعود بنا إلى نقطة البداية، نعني صلة الشعر بالأخلاق.

لقد أدرك لفيف من الشعراء هذه الوظيفة التي يقوم بها الشعر، فهذا أبو تمام مثلا يقول :

ولَوْلا خِلالٌ سَنَّهَا الشِّعْرُ مَادَرَى *** بُنَاةُ العُلاَ مِنْ أَيْنَ تُؤْتَى الْمَكَارِمُ

وأما النقاد فقد فصلوا ذلك تفصيلا. هذا عبد القاهر الجرجاني يصف الشعر بأنه «آثار الماضين مخلدة في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب وابتغى الشرف، وطلب محاسن القول والفعل منارا مرفوعا، وعلما منصوبا، وهاديا مرشدا ومعلما مسددا، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزاهد في اكتساب المحامد، داعيا ومحرضا، باعثا ومحضضا، ومذكرا وواعظا ومثقفا»[41].

أما النقاد العرب المعاصرون، فيكاد ينعقد الإجماع بينهم على إبراز الوظيفة الاجتماعية والخلقية للفن، وإن اختلفت طرق تعبير كل منهم عن ذلك. إن أحمد أمين مثلا يرى أن الهدف الاجتماعي هو الغاية التي ينبغي أن يكون الفن أداة مسخرة لها، ذلك أن الشعر الذي لا يتجاوز مهمة الإمتاع والإشعار باللذة الروحية ليس شعرا بالمفهوم الصحيح للكلمة. وقد عبر عن مضمون هذا الهدف ناقد آخر بقوله : «إن الغرض الأساسي من الأدب بوجه عام، ومن الشعر بوجه خاص، هو حمل الناس على العمل، بطريق إثارة وجدانهم، وبث المبادئ الصالحة في نفوسهم، وحسن توجيههم إلى الغايات النبيلة التي تكمل إنسانيتهم وتكفل لهم سعادتهم» [42]. ومن ثم فإن

إثارة الانفعالات أو إيقاظ العواطف ليس غرضا ذاتيا مقصودا لذاته ـ كما يرى دعاة مذهب الفن للفن ـ وإنما هو طريق موصل إلى غاية أخرى هي التبشير بمبادئ معينة ودعوة الناس إلى اعتناق مثل وقيم معينة، وليس ثمة فارق كبير بين هذا، وبين ما رسمه الدكتور محمد مندور من غاية للأدب تتمثل في نقل التجارب بغرض إثراء القارئ أو السامع لنتطبع في ذهنه وتحرك طباعه على حد تعبير القدماء.

والواقع أن بعض الرومانسيين ودعاة الفن للفن هم وحدهم الذين رأوا غاية الأدب مقصورة على مجرد اللذة العاطفية، أي أنهم وحدهم الذين اتخذوا من هذه الوسيلة غاية.

إن الفن وسيلة لبلوغ عظمى ألا وهي تكوين (الوجدان) المتشبع بروح الحق والخير والحب، وليس الشعر إلا غصنا من شجرة الفن الباسقة.

من كل هذا تبدو لنا مشروعية ما سعى الإسلام إليه من إضفاء طابعه على الفن وتوظيفه لخدمة أهدافه التي تتمثل أساسا في الدعوة إلى الحق والخير والأخلاق. إن الفن وجه من وجوه النشاط الإنساني وصورة من صور العمل، ومن الطبيعي جدا أن يسخر الدين كل ضروب العمل الصالحة، وذلك ما حاوله الإسلام حين اتخذ ذلك الموقف الانتقائي الذي أشرنا إليه.

إن كثيرا من الدارسين قد أخطأ في فهم منطلق هذا الموقف الانتقائي حين فسر وصم القرآن لبعض الشعراء بأنهم يقولون ما لا يفعلون، بأنه ينصب على أسلوب الشعر وطريقته في التعبير والإبلاغ التي ينبغي أن تكون مبنية على الكذب و ذلك محض وهم لأن ما عابه الإسلام ليس الخيال أو الكذب في طريقة التعبير، وإنما عاب الكذب المؤدي إلى قلب الحقائق وتزيين الباطل، فالكذب هنا متعلق بالمضمون لا بالفن. وهذا الكذب الفني هو الذي أشاد به ابن رشيق حين قال في وصف الشعر متظرفا : «ومن فضائله

أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه»[43]. ولقد كان البحتري موفقا كل التوفيق حين بين أن الكذب ليس الذي لا يطابق الواقع، في الشعر وإنما هو ما يورده الشاعر من قضايا لا يمكن البرهنة عليها من طريق العقل والمنطق، حيث قال :

كَلَّفْتُمُونَا حُـــدُودَ مَـــنـــْطِقكُمْ *** والشِّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِـــــهِ كَذِبُهْ

ويبين ذلك بصورة أوضح عبد القاهر الجرجاني حين يعلق على بيت البحتري السابق بقوله «ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صبره قاعدة وأساسا، ببينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بيته، كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره، ومن أجلها عيب، كذلك قول البحتري... أراد كلفتمونا أن تجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق حتى لا ندعي إلا ما يقول عليه من العقل برهان يقطع به، و يلجئ إلى موجبه، ومع أن الشعر يكفي فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه مع التعليل، ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد، إذ يبعد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظا من الفضل والسؤدد ليس له، ويبلغه بالصفة حظا من التعظيم يجاوز به من الإكثار محله، لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور اختباره فيما وصف به والكشف عن قدره وخسته ورفعته أوضعته، ومعرفة محله ومرتبته»[44]

وهكذا يبدو لنا أن الموقف الانتقائي الذي اتخذه الإسلام من الشعر إنما ارتبط بهدف الشعر ووظيفته وبما يمكن أن يبشر به من القيم يقبلها الإسلام أو يرفضها لا بما يسلكه من طرائق فنية تعتمد على الخيال ـ الذي هو كذب بصورة ما ـ في التعبير عن هذه المضامين والدعوة إلى هذه القيم.

خلاصة :

ولعلنا نخلص من كل ما تقدم إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها في ما يأتي :

1 ـ أن موقف النقد العربي من قضية تأثير الالتزام بالأخلاق سلبا في الشعر موقف قائم على مجرد ملاحظة عابرة لا يسندها دليل مقنع أو حجة منطقية، ومن ثم اتسم موقف النقد من هذه القضية بالسطحية وعدم الدقة وانعدام التعليل والتحليل الشامل، وبقيت القضية برمتها مجرد أحكام انطباعية عابرة.

2 ـ أن ملاحظة الأصمعي التي كانت منطلق جل المواقف المتخذة بهذا الشأن قد أسيء فهمها، و لم يتوقف أحد عند كلمة الإسلام في قوله عن حسان إنه علا في الجاهلية والإسلام، ولو فُعل ذلك لفُهم أن حكمه لا يتعلق بالتزام حسان بالإسلام، وإنما بتوجهه إلى أغراض معينة (مراثي النبي ﷺ والصحابة رضوان الله عليهم) تغاير بطبيعتها طريق الفحول، على حد تعبيره.

3 ـ أن القيم الفنية والجمالية في جوهرها لا تتناقض بالضرورة مع القيم الخلقية، وقد اتضحت مساوقة القيم الفنية والجمالية للقيم الخلقية في مواضع متعددة وخصوصا تسخير الإسلام للشعر لخدمة أهدافه في الدعوة إلى الخير والحق والأخلاق.

4 ـ أن هدف الفن الأصيل (والشعر جزء منه) هو تكوين وجدان متشبع بروح الخير والحق والحب والجمال، وهي الغاية التي تسعى إليها القيم الخلقية أيضا. وتلك هي منطقة التلاقي بين الشعر والأخلاق.

مصادر البحث ومراجعه

(1)- د. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. دار الأمانة ومؤسسة الرسالة. بيروت. 1971. ص 38.

(2)- المرجع نفسه. ص 38.

(3)- د. محمد النويهي : طبيعة الفن ومسؤولية الفنان. دار المعرفة. القاهرة. 1964. ص 41.

(4)- المرجع نفسه. ص 41.

(5)- المرزباني : الموشح. تحقيق محمد علي البجاوي. دار نهضة مصر. القاهرة. 1965. ص 56.

(6)- د. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. ص 38.

(7)- المرزباني : الموشح. ص 71.

(8)- د. أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب. ط 3. مكتبة نهضة مصر. القاهرة. 1964. ص 405.

(9)- أبو إسحاق إبراهيم الحصري القيرواني : جمع الجواهر في الملح والنوادر. المطبعة الرحمانية. القاهرة. د. ت. ص 33.

(10)- قدامة بن جعفر : نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. مطبعة السعادة. القاهرة. 1963. ص 4.

(11)- د. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. ص 283.

(12)- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه. مطبعة محمد علي صبيح. القاهرة. 1948. ص 50 ــ 51.

(13)- ينظر على سبيل المثال رأي الدكتور عز الدين إسماعيل في هذا الصدد في كتابه : الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. ط 2. دار الفكر العربي. القاهرة. 1968. ص 94.

(14)- قدامة بن جعفر : نقد الشعر. ص 4.

(15)- د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. ص 184.

(16)- أبو منصور الثعالبي : يتيمة الدهر. مطبعة الصاوي. القاهرة. 1964. ص184.

(17)- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة. مطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة. د. ت. ص 215.

(18)- المبرد : الكامل في اللغة والأدب. تحقيق زكي مبارك وأحمد محمد شاكر. مطبعة الحلبي. القاهرة. 1937. 36/3.

(19)- أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني تحقيق عبد الستار أحمد فراج. ط 6. دار الثقافة. بيروت. 1983. 7 / 227.

(20)- المصدر نفسه. 7 / 230.

(21)- د. إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. ص 466.

(22)- المرزباني : الموشح. ص 157.

(23)- سورة : الشعراء، الآيات : من 124 إلى 127.

(24)- التوحيد والفن. فصل من كتاب للدكتور إسماعيل راجي الفاروقي أستاذ الإسلاميات وتاريخ الأديان في جامعة تمبل بالولايات المتحدة الأميريكية. تعريب الدكاترة محمد حمدون وحسن أبو عيد وهمام

سعيد. نشر بمجلة المسلم المعاصر. العدد 23، رمضان، شوال، ذو القعدة 1400 هـ الموافق يوليو، أغسطس، سبتمبر 1980. ص 171.

(25)- المصدر نفسه. ص 172.

(26)- سورة : يس، الآية : 68.

(27)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز. ط 2. مطبعة المنار. القاهرة. 1331هـ. ص 32.

(28)- العرمض : صغار اسدر والأراك.

(29)- حمشت الساق، تحمش، حموشة : دقت.

(30)- تدهدى الحجر، بمعنى تدهده : أي تدحرج، وفي نسخة يتهادى.

(31)- أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب. دار صادر ودار بيروت. بيروت. 1983. ص 38.

(32)- أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب. ص 38.

(33)- المصدر نفسه. ص 35.

(34)- المصدر نفسه. ص 36.

(35)- ابن رشيق القيرواني : العمدة. تحقيق محي الدين عبد الحميد. ط 3. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة. 1963. 10/1.

(36)- ينظر : شوقي ضيف : العصر الإسلامي. دار المعارف. القاهرة. ط 4. د.ت. ص 43.

(37)-عبد الرحمن بن خلدون:المقدمة. دار العودة. بيروت. د.ت. ص 481، 482.

(38)- ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين. تحقيق محمود محمد شاكر. دار المعارف. القاهرة. ط 1. 1952. ص 17.

(39)- د. محمد النويهي : طبيعة الفن ومسؤولية الفنان. ص 42.

(40)- ابن رشيق : العمدة. 1/ 10.

(41)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز. ص 12.

(42)- د. أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب. ص 76.

(43)- ابن رشيق : العمدة. 6/1.

(44)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز. ص 235.

وقفة مع سيبويه في هدي "الكتاب"

الأستاذ أمحمد زغوان

المركز الجامعي مولاي الطاهر ـ سعيدة

ما تزال النشأة الأولى لتاريخ النحو وتطوره تلفها ستائر الغموض لافتقادنا للمادة النصية الموثقة أو لانعدامها والتي يمكن الاتكاء عليها لمعرفة ما قد يكون حصل في بدايات التشكل في المراحل الأولى لميلاد النحو.

لقد أحدث كتاب سيبويه (ت 180 هـ) في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري بمثل ذلك الظهور الطفري في الساحة النحوية المفاجأة للدارسين ولا يزال.

إنها قفزة نوعية في عالم المعرفة على غاية من التمام والكمال وعلى قدر كبير من الإحاطة والتوسع في الدرس والمناقشة والبحث والاستقراء مما يجعل الباحثين لا يشكون بالمرة في كونه غير مسبوق بفراغ والأكيد أنه قد توافرت لمؤلفه مادة علمية ومراكمة معرفية سابقة عليه يكون قوام الدرس فيها على المشافهة والنقول والمرويات.. خاصة مع قلة وسائل الكتابة وانحصار الجهد فيها ابتداء على تأليف العلوم الدينية وما يتصل بها حفظا للقرآن الكريم وسنة النبي ﷺ.

إن تأثر المفاهيم والاصطلاحات التاريخية التي يكون لها حضور طللي يشبه المعاني التي يشي بها الأثر الطللي للواقف عليه تعد من أنفس ما يعين الباحث في اقتفاء سيرة العمل الفني لكن انعدام النص الأثري السابق لمدونة سيبويه يعيق القراءة الراصدة ويحول دون ذلك، وليس بين أيدينا غير "الكتاب" لمن يريد أن يقف عليه ويسائله عله يجيب بإشاراته وتلميحاته عن بعض ما كان يجري طيلة القرن والنصف من الزمان.

يعتبر الكتاب أقرب إلى الوثيقة التاريخية بأكثر من معنى كونه أثرا من أثار مرحلة ضبط المادة اللغوية في بعده الوظيفي، أو ما يمكن تسميته بمرحلة "ترسيم العربية" وهو أحد إفرازاتها إلا أنها مرحلة في ضمير الغيب لا نقف حيالها على ذلك النمو المتسلسل المتصل الحلقات.

ونحن ارتأينا وقفة مع الكتاب للأهمية التي حظي بها فهو البذرة الأولى التي تفرعت عنها دوحة النحو التي أفاءت بظلالها على أهل العربية، وغدا تاجها وقرآن نحوها فتناوله معجبوه منذ ظهر بالحفظ والشرح والتلمذة بين يديه.

ثم "إن عظمة هذا الصنيع متمثلة في ذلك كله قد ألقت في روع اللغويين أن سيبويه وصل بعمله إلى قمة المجد العلمي وليس بعد صنيعه زيادة لمتزيد ولا منفذ إلى الكمال، وترجموا هذا الإحساس بعبارات تنبئ عن إجلالهم لهذا العمل ويأسهم من مجاراته"[1] مناغمة مع قاعدة "ليس بالإمكان أبدع مما كان".

فالمبرد يعرب عن هذا الإحساس قائلا "م يعمل كتاب في علم من العلوم مثل كتاب سيبويه، وذلك أنّ الكتب المصنفة في العلوم مضطرة إلى غيرها وكتاب سيبويه لا يحتاج من فهمه إلى غيره... كون الكتاب يتعلم منه النظر والتفتيش"[2].

وفي ذات المعنى يقول أبو عثمان المازني (ت 245 هـ) "من أراد أن يعمل كتابا كبيرا في النحو كتاب سيبويه فليستح، وكان المبرد إذا أراد إنسان أن يقرأ عليه كتاب سيبويه يقول له : هل ركبت البحر تعظيما له واستصعابا لما فيه"[3].

ويذكرون عن الجرمي (ت 225 هـ) قوله " أنّه مذ ثلاثين سنة يفتي الناس في الفقه من كتاب سيبويه"[4] .

هذه شهادات أعلام من صيارفة اللغة بالتقدمة للكتاب تبيانا لجلالة قدره، ورفعة منــزلته، وقد ترجم البعض هذه الاحتفائية إلى ممارسة عملية بالشروع في حفظه باعتباره قرآن العربية أو حفظ بعضه فأحصوا لنا ممن "حفظه أو حفظ جزءا منه ابن الوزان (ت 346 هـ) وخلف بن يوسف

الشنتريني (ت 532 هـ) والأسنائي (ت 505 هـ)، وابن مطرف الإشبيلي الدزير (ت 532 هـ)، وغيرهم، وممن قرأه أو أتقنه الجرمي (225 هـ)، والزجاج (ت 311 هـ)، والبطليوسي (ت 540 هـ)، وابن البناء (ت 721 هـ)، وغيرهم وممن شرحه إبراهيم الزيادي (ت 249 هـ)، والزجاج (ت 311 هـ) ، والمعربي (ت 449 هـ)، وابن النحاس (ت 338 هـ)، وابن ولاد (ت 331 هـ)، وأبو سعيد السيرافي (ت 368 هـ)، الجرمي (225 هـ)، وابن درستويه (347 هـ)، والرماني (384 هـ) وغيرهم كثير"[5].

ويبدو أن جملة هذه المواقف موجهة بعوامل موضوعية فهي إلى حد كبير انعكاس لواقع الدرس العربي بعامة كما أعرب عنها صاحب الكتاب في مدونته وفي ضوئها يمكن تسجيل النقاط التالية كما يتيح لنا ذلك مساحة لتأثر طريقة التأليف في النحو عهدئذ :

1. " كتاب سيبويه كان في مادته نتاج ذلك العصر أكثر مما كان نتاج سيبويه ولكن فضل سيبويه يتضح في بسط المادة والتبويب"[6] في الحدود المتاحة التي تسمح بها ثقافة ذلك العصر، ويذهب الدارسون إلى أن الرجل اعتمد في إعداد تلك المدونة الضخمة على مراجع علمية طلائعية يذكر العلماء منهم ما يقارب الاثنين والأربعين إنسانا يتصدر قائمتهم عبقري البصرة "الخليل بن أحمد وقالوا إن "الكتاب لم يكن من الممكن تأليفه لو لم يضع السلف الكثير من المعطيات النحوية ويبلوروها، ويقربوها إلى الأذهان"[7] ويخرجوها من طور المبادئ والنظرية، إلى طور التجريب والممارسة الميدانية.

2. شدة تأثير أستاذية الخليل وحضور سلطته بشكل لافت في عمل سيبويه حتى قيل إن "كل ما يحكيه في كتابه فعن الخليل، وحين يقول سيبويه في كتابه فسألته فهو يعني الخليل"*[8] الذي يعتبره ابن خلدون المهندس

الحقيقي للصناعة النحوية وفاتح أبوابها، والأب العلمي لسيبويه ويفترض أن عمل الأخير انحصر على الاستكثار من الأدلة والشواهد تسويغا لمذهب الإمام الذي يروي عنه في الكتاب في حدود 522 مرة، وهو قدر لم يروِ مثله ولا قريبًا منه لأحد غير الخليل الذي كلما ذكر اسمه أزجى له سحائب الرحمات ومن ذلك قوله "وسألته رحمه الله .. وهذا قول الخليل رحمه الله، وسألت الخليل رحمه الله ، وسألناه رحمه الله .."[9].

وهذا النوع من التأثر بشخص الخليل وشدة الإعجاب عنه بالإكثار من بسط أقواله ومذاهبه في علم النحو يعزز الفرضية القائلة بأن الخليل بن أحمد هو أول من بحث مسائل النحو بصنيعه وفتق معانيه وطرائق الحجاج فيه كما يقولون فبلغ حدا لم يتح لغيره في وضع آليات القياس والتعليل لقضايا اللغة ومسائلها في شقها النحوي على الصورة التي يصفها سيبويه (ت 180 هـ) في كتابه بعد حاز درجة الأستاذية على يديه.

وهذا لا يعني أن الرجل يسير ساكتا وراء الخليل معتقدا غير منتقد بل يناقش ويفاتش ويوجه في غير ما موضع وذلك كأن يعقب على قول أستاذه "وتفسير الخليل رحمه الله ذلك الأول بعيد إنما يجوز في شعر أو في اضطرار"[10].

قال أبو إسحاق الزجاج (ت 311 هـ) "إذا قال سيبويه بعد قول الخليل، وقال غيره فإنما يعني نفسه لأنه أجل الخليل عن أن يذكر نفسه معه"[11].

3. ربما تركز جهد سيبويه على جمع ما تفرق من مواد معرفية، مصنفا مرة ومرتبا لأبوابها أخرى ومفيدا مرات من إسهامات العلماء الآخرين الذين كان يحتطب في حبالهم، وطالما جلس إلى موائدهم يطلب العلم الذي لا يلحن فيه كما في المرويات التي تذكر عنه أنه "قدم البصرة

ابن عمر* (ت 149 هـــ) وأبي عمرو بن العلاء (ت 154 هـــ)، لأنها الطبقة التي قامت الدلائل على أنّ رجالها كانوا يتناولون بالدرس مسائل نحويـــة، وإن كـــان نحوهم لا ينتظم أبواب النحو ومسائله"[16]، بقدر ما انـــتظم "تقعيـــد الظـــواهر اللغوية.. وتلمس أصول تنبني عليها هذه القواعد.. وتسجيل ما أدركوه من ظواهر لغوية"[17]، وينضاف "إلى الثلاثة المذكورين يونس بن حبيب، والأخفش الأكـــبر وهم من ينقل عنهم سيبويه، وأحيانا لا يصرح باسم الشيخ الذي ينقـــل عنـــه.. بألفاظ مختلفة منها: وزعموا، وهذا كله سمع من العرب، وسمعنا ممن يرويـــه عـــن العرب"[18].

وبسبيل هذا ما يرويه سبيويه مثلا عن الأخفش الأكبر أبو الخطاب(*) نحـــو 47 مرة، وعن عيسى بن عمر الثقفي البصري نحو 22 مرة، وعن يونس بن حبيب نحو 200 رواية(*). وإذا قال " قال الكوفي فهو يعني الرؤاسي "(*)[19].

كما يروي عن الكوفيين "وهم عاصم وحمزة والكسائي"[20].

إن هؤلاء هم جيل الرواد الذين مهدوا لسيبويه الطريق، ليجد نفسه قافيـــا أثرهم العلمي ويعمل فيه حسه النقدي فيرتب أبوابه، ويستنطق مادته، ويشق لنفسه طريق الخلود عبر ذلك الركام المعرفي المؤتلف والمختلف في نفس الوقت.

فلا غرابة إذن أن نجد الكتاب يحتاز كل تلك الحفاوة والحظوة عند الدارسين قلّما تتأتى لغيره ويسمونه "الكتاب" على ما في هذه الوصف من دلالة قد يكـــون منها التيامن بالقرآن، مثلما سمى الخليل بحور الشعر وعلومها بالعروض تيمنا بالكعبة الشريفة، وكذلك كانت تسمية القدماء له آتية من هذا الطريق "الكتاب" هكـــذا بدون عنوان.

بن عمر* (ت 149 هـ) وأبي عمرو بن العلاء (ت 154 هـ)، لأنّها الطبقة التي قامت الدلائل على أنّ رجالها كانوا يتناولون بالدرس مسائل نحوية، وإن كان نحوهم لا ينتظم أبواب النحو ومسائله"[16]، بقدر ما انتظم "تقعيد الظواهر اللغوية.. وتلمس أصول تنبني عليها هذه القواعد.. وتسجيل ما أدركوه من ظواهر لغوية"[17]، وينضاف "إلى الثلاثة المذكورين يونس بن حبيب، والأخفش الأكبر وهم من ينقل عنهم سيبويه، وأحيانا لا يصرح باسم الشيخ الذي ينقل عنه.. بألفاظ مختلفة منها: وزعموا، وهذا كله سمع من العرب، وسمعنا ممن يرويه عن العرب"[18].

وبسبيل هذا ما يرويه سبيويه مثلا عن الأخفش الأكبر أبو الخطاب(*) نحو 47 مرة، وعن عيسى بن عمر الثقفي البصري نحو 22 مرة، وعن يونس بن حبيب نحو 200 رواية(*). وإذا قال " قال الكوفي فهو يعني الرؤاسي"(*)[19].

كما يروي عن الكوفيين "وهم عاصم وحمزة والكسائي"[20].

إن هؤلاء هم جيل الرواد الذين مهدوا لسيبويه الطريق، ليجد نفسه قافيا أثرهم العلمي ويعمل فيه حسه النقدي فيرتب أبوابه، ويستنطق مادته، ويشق لنفسه طريق الخلود عبر ذلك الركام المعرفي المؤتلف والمختلف في نفس الوقت.

فلا غرابة إذن أن نجد الكتاب يحتاز كل تلك الحفاوة والحظوة عند الدارسين قلّما تتأتى لغيره ويسمونه "الكتاب" على ما في هذه الوصف من دلالة قد يكون منها التيامن بالقرآن، مثلما سمى الخليل بحور الشعر وعلومها بالعروض تيمنا بالكعبة الشريفة، وكذلك كانت تسمية القدماء له آتية من هذا الطريق "الكتاب" هكذا بدون عنوان.

ويعد أنموذجا للمزاوجة بين الأحكام النظرية وإنزالها إلى ميدان التطبيقية انطلاقا من الموروث الخبراتي للطلائع الأولى، وما وجد تحت يديه من الكم اللغوي كاشفا بذلك عن أشكال من التصور الفكري لكثير من القضايا، ومحددا لمنسوب العبقرية العلمية ومدى نضجها مستعينا بمهاراته الذهنية، وقدراته المعرفية.

ووجد سيبويه نفسه "يتجه بالدرس النحوي العربي ناحية المنطق واللغة، وكان عمله جمعا وتنظيما للمناقشات النحوية اللغوية والبلاغية المنطقية التي انشغل بها جيله والجيل السابق له"(21) فاستحقت مدونته بما هي عليه أن تكون فاتحة عهد بالتدوين في الدراسات النحوية العربية في خطوة تبدو استباقية لعهدها إذا وضعناها موضع المقارنة مع ما سبقها من محاولات، وطبيعة المادة اللغوية التي تعتمد أول ما تعتمد على المشافهة وما أصعب أن تقنن للغة غير مكتوبة.

5. التأثر بمفردات الجدل وآلياته التي ينهض بها من منطق ومحاججة "فالكتاب مملوء بالقياس والعلل وقد استعمله في مهارة وكثرة، فهو يولد من الشيء أشياء، ويعلل ويقيس، ويذكرنا عمله بتفريع الحنفية، وتعليلها وقياسها، ففي التصغير مثلا يستقصي ما يصغر وكيف يصغر، ويفرض الفروض فيتساءل : إذا سميت رجلا بعين أو أذن فكيف تصغرهما ؟، وإذا سميت امرأة بفرس فكيف تصغرها ؟ إلى كثير جدا من أمثال هذا في كل باب تقريبا"(22).

كما نراه يسهب في الشروحات والتعليقات والتقريرات، مع عزو جملة ذلك إلى مظانه من كلام العرب، والقرآن الكريم ونقول أشياخه.. وكأني به ينظر بعين الطائر آفاقا رحبة يحرص فيها على ألا يفوته شيء منها، أي أن عقلية الحشو والجمع كان كثيرا ما تؤطر حركته العلمية.

6. وفي مقام الاستيثاق كان يستوثق لمصادره مثلا باللهجات ومن ذلك قوله "وحدثنا أبو الخطاب أنها لغة هذيل"[(23)].

ويكتفي في كثير من الأحيان بذكر اللهجة دون تعيين أصحابها قائلا "سمعنا بعض العرب يقولون.. وزعموا أن أهل مكة لا يبينون التاءين.. العرب الموثوق بهم يقولون.. سمع أعرابيا يقول.. "[(24)].

والظاهر أن منهجه في اللهجات البناء على الشائع الغالب من كلام العرب والقياس عليه، وهذا هو الأصل وإنزال ما عداه منزلة الشاذ المحفوظ الذي لا يقاس عليه، كما يحرر من شواهد الشعر قواعده "ففي الكتاب ألف بيت وخمسون من شعر العرب نسب منها نحو ألف بيت إلى قائليها، وفيه كثير من كلام العرب وأمثالهم"[(25)].

أما عدد الآيات القرآنية فهي في حدود الأربعمائة آية وخمس وأربعين آية قد تزيد أو تنقص قليلا، بينما لم يتجاوز الحديث الشريف سبعة أحاديث يدلل بها ليدعم قاعدة يقعدها، أو نقدا يراه لها جاعلا إياها في الدرجة الثانية أو الثالثة بحسب ما يتهيأ له من آيات قرآنية، وأبيات شعرية.

وفي سياق الأمثلة فيعتمد صاحب الكتاب على واحد وأربعين مثلا وهو عدد ضئيل إذ ما قارناه بتوسع العرب فيها باعتبارها خلاصة خبرات الإنسان العربي اليومية ومقارنة بحجم الكتاب الضخم كما أن سيبويه يحبك بعض الصيغ النحوية المصنوعة التي لا تشك في أنها ليست بأمثال، ويقدمها على التوهم أنها كذلك مما يجعل جرد المثل ينزل إلى ما دون العدد المذكور سلفا.

7. لغة الكتاب تطرح تحديا للقارئ المختص فضلا عن القارئ العادي يقول بعض الدارسين المتقدمين : "نظرنا في كتاب سيبويه فوجدناه في الموضع الذي يستحقه، ووجدنا ألفاظه تحتاج إلى عبارة وإيضاح لأنه

كتاب ألف في زمان كان أهله يألفون مثل هذه الألفاظ فاختصر على مذاهبهم"[26].

ونتصور أن التذرع بمعنى أنه تأليف نسج على منوال زمانه على خلفية أنه كان يحطب في حبل جيل القدامى من جيله تذرع غير مقنع وإلا كيف نفسر نعت القدامى لدارس الكتاب براكب البحر وما ذاك إلا للتعقيد الذي يلفه، ويحيط جوانبه، وإن لم يبينوا عن هذا المعنى مجاراة للهالة التي أحيط بها الكتاب فهم أبانوا عن حجم معاناة التعاطي معه مضمونا.

ومقام الإنصاف يقتضي أن يقال إن "كتاب سيبويه" يمثل في كثير من نواحيه لغة الفارس المستعرب في إيجازها، وازدحامها بالمعاني والأغراض ازدحاما قد يبلغ حدّ التخمة مع التواء حينا، وعجز قد يبلغ حدّ اللكنة أحيانا... فحين يقرر القاعدة النحوية المشهورة وهي "أن الخبر مرفوع بالمبتدأ" فيقول: فأما الذي بني عليه شيء هو هو فإن المبني عليه يرتفع به كما ارتفع هو بالابتداء" فأي كلام هذا ؟ وما ترجمته؟ فقد تعب أرباب الشروح والحواشي في إبانته، وتوصيل مراده إلى الأذهان"[27].

ذلك أن "سيبويه وما يتصـــل به من معارف نحوية وقواعد لغـــوية، وآراء في الصوتيات وأفكار في اللهجات، وأقوال في الشعر، والأمثلة ومقارنات بين وجهات نظر أثرت عن شيوخه.. يصور صعوبات بعضها فوق بعض، صعوبات في فهم العبارة وتذليلها، صعوبات في تحليل التركيب اللغوي وبسطه، صعوبات في تركيب عناصر الجملة، صعوبات في ضم شتات الفكرة، صعوبات في الاستنتاج والوصول إلى الهدف.. فجعلت من قراءته وفهم إشاراته ورموزه ومدلولاته أمرا عسيرا "[28].

إن مثل هذا التعليل قد يكشف عن بعض أجزاء الصورة، أو الوجه الآخر من العملة ـ كما يقال ـ غير أن هذه النظرة لا يجب أن تكون

اجتزائية للكتاب إذ في مكنتنا تجاوزها لنستشرف الجانب المشرق من هذا العمل الضخم متى قر في أذهاننا أن ليس هناك عمل كامل بالمطلق ولا عمل ناقص بالمطلق.

فهذا النوع من النظر ينطلق من تفاصيل ذات غاية ومعنى محدد كان يخامر صاحب الكتاب، قصدا منه للتأسيس لمفاهيم مرتجلة لم يسبق إلى كثير منها وهذا بناء على ما يمتلك من نضج معرفي، وهو بالنهاية يحيل على خبرته مع مسائل النحو ويعيد إنتاجها أكثر من أي شيء آخر وقد يكون عذر صاحب الكتاب فيما تحفظ عليه فيه:

1. كون الرجل كان ينظر ـ كما أسلفنا ـ بعيني الطائر آفاقا رحبة حريصا على أن لا يغفل شيئا منها، فعمد إلى حشد هذا الكم من المعارف التي حشا بها مؤلفه بذهنية تجميعية، وهي ذهنية تميل إلى تقييد العلوم ـ دون احتفال بالنوعية ـ خشية ضياعها لقلة التدوين أو دروسها بموت أصحابها جريا على قاعدة العلم صيد والكتابة قيد فجاء "صنيع سيبويه للمعارف اللغوية في القرن الأول والثاني من الهجرة يشبه إلى درجة كبيرة صنيع فلاسفة العرب في العصر العباسي بالنسبة لبعض الآثار الإغريقية فلولا تسجيل سيبويه لتلك المعارف اللغوية في كتابه العظيم لانقطعت صلتنا بها وضاعت علينا إلى الأبد كما أنه لولا ترجمة فلاسفة العرب لفلسفة "أرسطو" ومعارف "جاليان و"أيبوقراط" إلى العربية لضاعت هذه الآثار إلى الأبد لأن أصولها فقدت ضمن ما عدت عليه أحداث الزمن"[29].

ثم إن "مناهج البحث العلمي في أي علم من العلوم تعتمد أول ما تعتمد على السنن الفطرية للعقل الإنساني في الإدراك.. وإن من يتصدون للكلام في المنهج يعتمدون أول ما يعتمدون على ملاحظة طرائق من

تقدموهم في المعالجة العملية لمسائل ذلك العلم ويتحصلون القواعد المنهجية أو الأصولية"[30].

2. إن من حسن تقديرنا للقضايا أن يقال إنّ العلوم يومها لم تكن تقر بالفصل بين المعارف المتقاربة على مستوى المنهج كما هو عليه الحال في عصرنا الحاضر من ميل البحث العلمي إلى تجزئة القضايا وتناولها مفردة بقصد استيفائها حقها من الدرس، وهذا ما يفسر بروز العلماء الموسوعيين، واختلاط المفاهيم والمعارف عند كثير منهم إلى حدّ الاشتباك والاشتباه في المفاهيم.

3. إننا نحسب أن عمل الكتاب انتحى منحى العمل الإجرائي التقني الذي يتغى به صاحبه المباشرة في طرح القضايا رأسا، وإن اعترى أسلوبه الوهن والاختلال فذلك عائد لطبيعة المادة وكون النحو ليس " بالعصا السحرية التي إن أمسك بها الإنسان استسلمت له اللغة فدرب عليها لسانه، وانطلق بها في غير تردد، وإنما هو وسيلة إلى تكوين وعي لمتكلمها بمكوناتها وأبنيتها وتراكيبها وإلى عقلنة ما اكتسبه منها"[31].

هذا المعنى حاول سيبويه الوقوف عنده ذلك أن القاعدة لا تصنع اللغة، وإلا كان ذلك قلبا للمسألة، وقد عبر ابن خلدون لعهده بما يفيد ذلك عند حديثه عمن جعل ذلك بضاعته، وأنفق العمر لها قائلا "نجد كثيرا من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة العربية المحيطين علما بتلك القوانين إذا سئل في كتابة سطرين إلى أخيه أو ذي مودته.. أخطأ فيها الصواب وأكثر من اللحن، ولم يجد تأليف الكلام لذلك والعبارة عن المقصود على أساليب اللسان العربي"[32].

4. ليس من الاعتراف لذوي الفضل بفضلهم أن يغمط سيبويه حقه في صناعة النحو لأن تصويره على أنه مجرد جامع لأثار الخليل مقالة تنقصها

الدقة وربما كان الحافز عليها النظرة العصبية على خلفية فارسيته وعربية الخليل، فالرجل غير عربي وليس مطلوبا منه "يكون عربيا، أو كالعربي في كونه عارفا بلسان العرب بالغا فيه مبالغ العرب.. وإنما المراد أن يصير فهمه عربيا في الجملة"[33]، وإن خذلته اللغة في غير ما موطن من الكتاب لاعتبارات منها أن الأقدار باكرته بريب المنون في مرحلة الشباب وفي الثلاثينات من عمره أي قبل سن العطاء الحقيقي.

يقول أحمد أمين في المعنى "فإذا علمنا أنه فارسي الأصل وأنه عربي بصري بالمربى، وأنه مات وله بضع وثلاثون سنة أدركنا مقدار نبوغه"[34].

ومهما قيل في الكتاب بالسلب أو الإيجاب "ما زال على كثرة ما ألف بعده عظيم القدر فلم تتغير بهجته، ولم تخلق جدته، فهو كالدوحة الباسقة وغيره أغصان لها وفروع، وكالنهر المتدفق يغذي فروعه وجداوله، فجميع النحويين الذين جاءوا بعد سيبويه تأثروا كثيرا بكتابه، واهتدوا بهديه، وساروا في طريقه"[35].

ويكاد مجموع من جاءوا بعد سيبويه يكونون عيالا، فهو أشبه بالعلم الذي في رأسه نار ـ كما تقول الخنساء ـ يهتم الهداة به، ومجرد ذكره يحيطه بهالة من الإكبار والإجلال لفضله وبيض أياديه على أهل العربية وعلمائها، ويمكننا هنا رصد بعض المواصفات التي مثلت قاسما مشتركا منذ أن وهب سيبويه للنحو مدونته وإلى غاية القرن الرابع الهجري(*) حيث "لم يتوقف نشاط النحاة المتعاقبين، ولا خلا جيل واحد من إمام في النحو بل أئمة يدرسونه.. ويكتبون فيه المطولات ويتنافسون في جمع أكثر ما يمكن من عناصره"[36].

1. " كادت مصادر النحاة تقتصر على رواية الشيوخ.
2. سيطرت شواهد سيبويه عليهم سيطرة واضحة.

3. جدت بعض الشواهد ولكنها لم تؤدي إلى استنباط أصول جديدة.

4. ظلت أسماء الشعراء الموثوق بهم تدور في كتب هذه المرحلة ولا سيما امرئ القيس والأعشى والنابغة من شعراء الجاهلية، والفرزدق، وجرير وذي الرمة، والعجاج، ورؤبة من شعراء العصر الأموي"(37).

كما لم يخل من الإشارة إليه في النحو مصدر ولا مرجع، ووثق النحاة شواهده سواء من نسبهم أو من أغفل نسبتهم لغلبة روح التقليد له، وفرط الثقة فيما يأتي ويذر كعربون إكبار وإجلال لصنيع الرجل، وسيبقى لسيبويه حيازة فضل السبق ودونها خرق القتاد كما تقول العرب .

الهوامــــش

(1) ــ شرح أبيات سيبويه. أبي محمد السيرافي. تح. د. محمد الريح هاشم. دار الجيل. بيروت. لبنان . طبع سنة 1996م. ج07/1 .

(2) ــ أثر النحاة في البحث البلاغي. د . عبد القادر حسين. نهضة مصر. الفجالة. القاهرة. ص67.

(3) ــ كتاب الفهرست. ابن النديم. تحقيق رضا تجدّد. ج57/2 .

(4) ـ أثر النحاة في البحث البلاغي. د. عبد القادر حسين. ص67.

(5) ـ الأمثال في كتاب سيبويه عرض ومناقشة وتقويم. د. شوقي المعري. مجلة التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب. العدد [86/ 87] . سنة 2002م . دمشق . سوريا .

(6) ـ اللغة بين المعيارية والوصفية. تمام حسن. دار الثقافة بالدار البيضاء. المغرب. طبع. 1992م. ص97 .

(7) ــ نظرات في التراث اللغوي العربي. د. عبد القادر المهيري. دار الغرب الإسلامي ط (1). 1993. ص228.

(*) ـ ينظر تفصيل ذلك في تاج العروس. الزبيدي. دار صادر. بيروت. طبع. 1986م. ج11/1 وينظر المزهر للسيوطي. دار الفكر. دار الجيل. بيروت. لبنان. ج397/2 وما بعدها .

(8) ــ تراث الإنسانية. وزارة الثقافة والإرشاد. الشركة العربية للطباعة والنشر. ج892/1.

(9) ـ ينظر مثلا الكتاب. تحقيق. عبد السلام هارون . مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة. الطبعة الثالثة. 1988م. ج2 / ص396. وص 374. وص 48 وص 286 . وص 372 .

(10) ــ الكتاب. سيبويه . ج402/2.

(11) ـ المصدر السابق. ج06/1.

(12) ـ معجم الأدباء. ياقوت الحموي. دار الفكر. طبع. (3). 1980م. ج75/11.

(9) ـ تاريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان. تحقيق. عبد الحليم النجار. دار المعارف. مصر. ج131/2. وينظر المزهر. للسيوطي. ج399/2 .

(10) ـ الكتاب. سيبويه . ج402/2.

(11) ـ المصدر السابق. ج06/1.

(12) ـ طبقات النحويين واللغويين للزبيدي. تحقيق. محمد إبراهيم. دار المعارف . مصر. ص66 .

(13) ـ أثر النحاة في البحث البلاغي. د. عبد القادر حسيــن. ص67.

(14) ـ في اللغة والأدب. إبراهيم بيومي مدكور. دار المعارف. مصر. طبع. 1971م. ص45.

(15) ـ تاريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان. ج131/2 .

(*) ـ يعد عيسى بن عمر أستاذ الخليل وسيبويه .. ينسب إليه كتابان في النحو: أحدهما الجامع والآخر الإكمال.. ويروى عن المبرد أنه رأى بعض ورقات منهما، و لم يعرف ابن النديم إلا اسميهما، وقيل أن سيبويه صنّف كتابه على أساس كتاب الجامع. [ينظر تاريخ الأدب العربي. كارل بروكلمان. ج131/2. المزهر للسيوطي. ج399/2].

(16) ـ عبقري من البصرة. مهدي المخزومي. الرائد العربي. بيروت. طبع. 1986م. ص75.

(17) ـ نظرات في التراث اللغوي العربي. د. عبد القادر المهيري. ص173 وما بعدها.

(18) ـ القياس في النحو العربي. د. سعيد جاسم الزبيدي. دار الشروق. عمان الأردن. طبع (1). 1997م. ص107 بتصرف.

(*)ـ الأخفش الكبير عبد الحميد بن عبد المجيد أبو الخطاب.. كان دينا ورعا وثقة من أئمة اللغة والنحو، وكان قد لقي الأعراب وأخذ عنهم وعن أبي عمرو ابن العلاء وطبقته وأخذ عنه سيبويه اللغة وشيئا من النحو [ينظر طبقات النحويين واللغويين. للزبيدي. ص 35] .

(*)ـ ينظر مقدمة الكتاب. تح. عبد السلام هارون ج1/09 عن كتاب سيبويه إمام النحاة . للأستاذ علي النجدي.

(19) ـ الكتاب. سيبويه . ج1/14.

(*) ـ الرؤاسي محمد بن الحسن بن أبي سارة .. سمي بالرؤاسي لأنه كان عظيم الرأس أخذ عن عيسى بن عمر، وهو أول من وضع كتابا في النحو، وكان أستاذا للكسائي والفراء [ينظر الفهرست لابن النديم. تحقيق رضا تجدد. الطبعة الثانية. مصر. ص 69].

(20) ـ الكتاب. سيبويه . ج2/399.

(21) ـ بنية العقل العربي. محمد عابد الجابري. مركز دراسات الوحدة العربية. طبع (3). ص 28 بتصرف .

(22) ـ ضحى الإسلام. أحمد أمين. دار الكتاب العربي. بيروت . طبع 1974 م . ج2/292 .

(23) ـ الكتاب. سيبويه . ج4/440.

(24) ـ ينظر المصدر السابق مثلا ج2/63. وج4/440. وج2/337 . ج2/411 وغيرها .

(25) ـ ضحى الإسلام. أحمد أمين. ج2/291 .

(26) ـ الكتاب. سيبويه . ج1/31.

(27) ـ اللغة والنحو. عباس حسن . دار المعارف. بمصر. الطبعة الثانية. 1971م. ص 225 وما بعدها .

(28) ـ شرح أبيات سيبويه. أبو محمد السيرافي. تح. د. محمد الريح هاشم . ج07/1 .

(29) ـ المصدر السابق . ج07/1.

(30) ـ القياس في النحو . منى إلياس . دار الفكر. دمشق. طبع (1). 1985م . ص116 .

(31) ـ نظرات في التراث اللغوي العربي. د. عبد القادر المهيري. ص 140.

(32) ـ المرجع السابق. ص 135 .

(33) ـ الاعتصام. الشاطبي. تحقيق. أحمد عبد الشافي. دار شريفة. الجزائر. ج473/2.

(34) ـ ضحى الإسلام. أحمد أمين. ج291/2 .

(35) ـ المقتضب. المبرد. تحقيق. محمد عبد الخالق عضيمة. دار الكتاب المصري، واللبناني. بيروت. ج.598/4

(*) ـ أما النحاة الذين تلوا هذه المرحلة (بعد القرن الرابع للهجرة) كالزمخشري، وابن الشجري، وأبي البركات الأنباري، والرضي، وابن يعيش، وابن مالك فليس هناك ما يميزهم من سابقيهم سوى أنهم جنحوا للاستشهاد بشعراء المولدين. [ينظر القياس في النحو العربي. د. سعيد جاسم الزبيدي. ص111].

(36) ـ القياس في النحو العربي. د. سعيد جاسم الزبيدي. ص111.

(37) ـ نظرات في التراث اللغوي العربي. د. عبد القادر المهيري. ص 102.

الشكل والمعنى
في بناء المصطلح النحوي
(دراسة في جملة من مصطلحات النحو العربي)

الأستاذ الدكتور فيصل إبراهيم صفا
أستاذ النحو والصرف واللغويات
جامعة اليرموك ـ الأردن

تمهيـــد

"المعنى النحوي"* هو تلك العلاقة التي يلحظ قيامها بين عنصرين من عناصر التركيب اللغوي، أو تلك الوظيفة التي يرى أن عنصرا من عناصر التركيب اللغوي يقوم بها "المعنى النحوي" أو "الدلالة النحوية" محل بحث علم التركيب اللغوي الذي هو مجموعة القواعد التي تصف العلاقة القائمة أو الممكن قيامها بين عناصر التركيب اللغوية وتضبطها وعلم التركيب، إذا هو القواعد العلائقية (= العلاقية) أو النحو العلاقي.

ولا شك في أن "المعنى النحوي" يقوم بدور أساس في إنتاج المعنى النهائي المراد من تراكيب اللغوية[1]، ولا شك كذلك في أن غالب الأبواب النحوية أعلام على كثير من المعاني النحوية التي يعنى بها على التركيب، ويمكن أن تعد عنوانات هذه الأبواب النحوية والمصطلحات المستخدمة والتعبيرات في الحديث عن المعاني النحوية، أحد المعايير التي تقيس مد الدقة التي ورسمت المصطلح النحوي المعبر عن العلاقة النحوية (= المعاني النحوية).

والواصف لها، تلك العلاقات التي تقوم القواعد بضبطها وتنظيمها، فكثيرا ما كانت المصطلحات والتعبيرات -ومازالت — عند الأخذ بها تتذبذب بين مراعاة جانب الدلالة - وهو الأصل في بنائها في سياق البحث الدلالي - ورعاية الأمور أخرى لا صلة وثيقة لها بهذا الجانب، فلطالما كان المستوى الشكلي يهيمن على بناء كثير من المصطلحات والتعبيرات الهادية إلى الدلالة التركيبية شاعت هيمن العناية بالشكل الناتج عن العمل النحوي (وهو تأثير بعض عناصر الترتيب ببعضها الآخر) شاعت بعمق في بناء مصطلح المعبر، في مجال العلاقة بين العناصر اللغوية المؤدية للأدوار الدلالية لكل من ركني الجملة الاسمية المنسوخة وغير المنسوخة - كما توصف عند

النحاة وشاعت على النحو أقل، في بناء المصطلحات المعبرة عن الوظائف الدلالية الأخرى التي تؤديها العناصر اللغوية الأخرى في التركيب.

المصطلح النحوي في مجال الإسناد بين ركني الجملة الاسمية

لم يكن لـــ (المعنى النحوي) – عند دراسي العربية القدامى – السيطرة في الرؤية التي تحكم بناء المصطلح اللازم في دراسة العلاقات النحوية والأدوار الدلالية، التي تؤديها العناصر الممثلة لركني ما أطلق عليه الجملة الاسمية المنسوخة وغير المنسوخة، وفي وصفها.

1- مصطلح (المبتدأ)

يكاد نحاة العربية يجمعون[2] على إطلاق مصطلح (مبتدأ) على الركن الأول في الجملة الاسمية غير المنسوخة، وكون (المبتدأ) الركن الأول الآخر، ويكاد هؤلاء النحاة لا يستخدمون مصطلحا آخر غير مصطلح (المبتدأ) كان المتوقع – والبحث في المعاني النحوية والعلاقات - أن يطلق على هذا الركن ما يبرز وظيفته النحوية وعلاقته الدلالية بالركن الآخر، أو يشي بها، غير أن هذا لم يحدث، فقد جاء لفظ (مبتدأ) مصطلحا بعيدا عن إبراز الوظيفة النحوية عن للعنصر اللغوي القائم بالركن الأول ونائيا عن الوشي بذلك، كان إطلاقا هذا المصطلح مراعي فيه تأثير اللفظ المؤدي (المسند إليه) - في هذا النوع من الجمل، بعامل لفظي أصلي أو عدم تأثره[3] ولما كان هذا العنصر اللغوي خلوا من التأثير بعامل كهذا، كان – عندهم (مبتدأ)، وهذا يعني أن المراعي - نا – هو علاقة هذا العنصر الشكلية، بعناصر أخرى يمكن أن ينطوي عليها التركيب، لا علاقته الدلالية وكان الأصل مراعاة الأخيرة لما في ذلك من التزام بمفهوم الجملة المبنى – أساسا – عندهم على قيام علاقة إسناد بين عنصرين أو مركبين، مما يعني أن أحدهما مسند إليه والآخر مسند ولما في مراعاة العلاقة الدلالية من عناية

بالجانب الدلالي الذي هو أساس بناء التراكيب اللغوية بناء مستندا إلى مجموعة من القواعد الناظمة للعلاقة بين عناصر تلك التركيب ومركباتها، ولما في ذلك من عدم حرف الأذهان إلى الأمور غير ذات خطر في تخصيص العلاقة الدلالية، فأداء المعاني هو غاية استخدام اللغوي.

ظل الجانب الشكلي هو المحظى بالعناية، والنحاة يتحدثون[4] عن مسوغات مجيء العنصر المؤدي وظيفة المسند إليه نكرة، أي : وهم يتحدثون عن مسوغات (الابتدائية) بالنكرة، فالإشارة بمصطلح (الابتداء) بالنكرة، فالإشارة بمصطلح (الابتداء)، متجهة — بالطبع عندهم – إلى العلاقة الشلية لا الدلالية، فهم يعنون بذلك كما هو معلوم – مجيء عنصر الإسناد الأول (أي : المسند إليه) النكرة خلوا من لمؤثمرات اللفظية فيه تأثيرا شكليا يحمله علاق إعرابية غير التي يقتضيها كونه مسندا إليه غير متأثرا، مصطلح (الابتداء) يني – هنا – استعمال عنصر الإسناد الأول، في الجملة الاسمية غير المنسوخة، غير مسبوق بما يؤثر فيه، وكان الأصل أن يقال مثلا مسوغات (الإسناد) إلى النكرة، ويكاد النحاة لا يستعملون في كلامهم في هذا السياق تعبيرا آخر أو مصطلحا إلا إذا قضى أمر ما توضيحيا وهكذا يبقى مصطلح (مبتدأ) الذي لا يوحي بأي إشارة إلى العلاقة الدلالية القائمة بين العنصر اللغوي — الذي يطلق عليه هنا المصطلح — وعنصر آخر، يبقى — عندهم — الأصل في التعبير في الجملة عن هذا الركن ذي العلاقة الإسنادية.

مع ركن آخر، لقد أضحى الإعراب عن الوظيفة النحوية، للركن الأول في إسناد الجملة الاسمية غير المنسوخة أمرا عرضيا يشار إليه — أحيانا في الحواشي التوضيحية.[5]

ومن الطريف أن النحاة يطلقون مصطلح (مبتدأ) على عنصر في الجملة غير محكوم عليه، ألا هو الوصف المحتاج لمرفوع بعده، وهذا يعني أن

المصطلح (مبتدأ) لم يكن خالصا لما كان في الجملة ركنا مسندا إليه، لقد أطلق للإشارة إلى ذلك العنصر الممثل لركن (هو في الحقيقة المسند) في الجملة المعدودة – في زعم النحاة – نمطا آخر من نمطي الجملة الاسمية أقصد نمط الوصف المعتمد على نفي أو استفهام – حسب شريط البصريين – والمحتاج إلى مرفوع بعده.

وعلى الرغم من أن بعض النحاة المحدثين[6] يقرر بأن المبتدأ – إذا كان وصفا رافعا لمستغنى به عن الخبر تعبير أكثر النحاة وزعمهم – غير محكوم عليه بأمر (أي : ليس مسند إليه)، فإن هذا البعض يذكر، بعد ذلك، أن من المواصفات (المبتدأ) القياسي أنه محكوم عليه بأمر. وهذا– في الظاهر تناقض، فـ (المبتدأ) الذي بعده الخبر – محكوم عليه و(المبتدأ) الوصف الرافع لساد مسد الخبر غير محكوم عليه، وإذا أحسن الظن بمن يقول بمثل هذا، فعلى أساس أن المبتدأ)، من نوع الأول أي : المتلو بخبر هو (المبتدأ) القياسي حسب تعبير القائل به – وأن الآخر غير قياسي وعليه يكون (المبتدأ) المحوم عليه هو(مبتدأ) القياسي فحسب على بعضا آخر[7] من النحاة المحدثين لم ينتبهوا إلى أن (المبتدأ) الوصف ليس مسندا إليه، ولم يتنبهوا كذلك إلى أنهم إنما يتحدثون – في الحقيقة ومن حيث لا يلحظون – عن مسند إليه يمثله المرفوع بالوصف حين يقولون بوجود هذا المرفوع فاعلا أو نائب فاعل، ولم ينتبهوا أيضا إلى أن من الغريب دلاليا – حينذاك – إطلاق مصطلح (مبتدأ) على هذا الوصف الرافع، من قبل أن وسم الوصف ب (الابتداء) يعني – في الغالب – تحميله وظيفة (المسند إليه) كما هو المعهود في العنصر اللغوي المعطى صفة (مبتدأ) في الجملة وإذا كان هذا البعض من النحاة المحدثين يذكر أن ما يميز المبتدأ عن الخبر هو أن المبتدأ مخبر عنه، وينص على أن المبتدأ هو المسند إليه، فقد غفل – كما غفل أكثر

النحاة القدماء – عن أن (المبتدأ) الوصف هو المسند إليه ولو كان المبتدأ الوصف مسندا إليه ولا مخبرا عنه إن المرفوع بهذا الوصف هو المسند إليه، ولو كان المبتدأ الوصف مسندا إليه، لكانت الجملة مؤلفة من مسندين إليهما، وهذا ما لا يمكن أن تقوم به الجملة، والمبتدأ الوصف على هذا، هو مسند.

تنبه بعض المحدثين – كما سبقت الإشارة - إلى هذه المفارقة، وتنبه إليهما ابن الحاجب في حدة ل (المبتدأ) والرضي الاسترباذي، في توضيحية لهذا الحد وفي نقده للنحاة الآخرين[8] غير أن أحدا ممن تنبه إلى هذه المفارقة لم يناقش أثر عدم التنبه، هذا وأثر ما استقر في الأذهان من أن المصطلح (مبتدأ) إنما يطلق على العنصر اللغوي المسبوق بعامل لفظي أصلي والمؤدي وظيفة المسند إليه، لم يناقشوا أثر كل ذلك في بناء مصطلح من المصطلحات الدرس الدلالي للتركيب، كان الأثر زيادة عن مراعاة جانب الدلالة في بناء مصطلحات هذا الجانب.

لم ينتبه النحاة[9] – في معرض الحديث عن الفرق بين المبتدأ الذي له خبر، ومبتدأ الوصف الرافع - إلى أن الثاني ليس مسندا إليه، ولم يعنهم إلا كونه (أي الوصف الرافع) مجردا عن العوامل، وإذا كانوا في تعريفهم ل (المبتدأ) قد ألحو إلى أن من المبتدأ ما لايكون مخبرا عنه، بقولهم[10] "المجرد عن العوامل اللفظية مخبرا عنه أو وصفا رافعا لمكتفي به" من حيث ذكر حالين لهذا المجرد، فقد غفلوا عن العناية بهذا الفارق المشار إليه.

وكيف يتنبه ابن الحاجب وغيره من النحاة إلى هذا الفارق وهم يعدون المرفوع بالوصف مكتفى به وسادا مسد الخبر ؟ أليس الساد مسد الخبر كالخبر، فيكون المبتدأ الوصف على النحو غير صريح – مخبرا عنه أو وصفا ..."تحديد ثانوي لهذا المبتدأ، فالأصل - عند ابن الحاجب وعند غيره

- أن المبتدأ مجرد عن العوامل، فكان شكله الإعرابي (وهو أحد مظاهر الشكل النحوي) هو أبرز ما يؤرق النحاة.

مهما يكن فقد بدا بعض النحاة أكثر وضوحا وتخصيصا من ذلك ذكر ابن هشام[11] أن المبتدأ قد يقع مسندا إليه ما بعده وقد يأتي مسندا إلى ما بعده وذكره[12] أن (صدر الجملة) هو المسند والمسند إليه) غير أن الحديث المعنى والدلالة لم يعن ابن هشام – في الغالب - و لم يعن غيره إلا حين كان هذا الحديث ذا أثر لأي إبراز الجانب الشكلي الإعرابي.

وبعيدا عن مسألة بناء المصطلح ودخولا في باب تحديد الوظيفة النحوية (التي هي أساس البحث الدلالي النحوي)، فقد وجه الرضي الإستراباذي[13] نقدا للنحاة الذين حدوا (المبتدأ) – كما سبقت الإشارة إلى حد ابن هشام له، وحد الأشموني[14] على سبيل المثال – على نحو يجعله إما مخبرا عنه وإما رافعا لساد عن الخبر، فتحديد (المبتدأ) على هذا النحو يجعله مسندا إليه في الوضعين من حيث هو (مخبر عنه)، من جانب ورافع لساد مسد إليه.

يحمل الرضي على هذا الفهم وعلى سوء صياغة الحد، ويحتفل بما حد به ابن الحاجب (المبتدأ)، فهو، عند ابن الحاجب (الاسم المجرد عن العوامل اللفظية مسند إليه، أو الوصف الواقع بعد النفي أو الاستفهام رافعا ...)، فالمبتدأ - عنده – في الحال الأولى مسند إليه من حيث وظيفته العلائقية، وهو في الحال الأخرى غير مسند إليه، وإنما مسند ن وقد وضح الرضي وظيفة المبتدأ الرافع بقوله : ".. ولو تكلفت له تقدير خبر لم يتأت، إذ هو في المعنى كالفعل، والفعل لا خبر له ..." وهذا يعني أن المبتدأ الوصف الرافع مسند تماما كما أن الفعل ليس له من وظيفة إلا أن يكون مسندا.

قد يفهم قول سيبويه[15] بأن من المسند إليه المبتدأ، أن المقصود بلفظ (مبتدأ) ما ابتدئ به الكلام فلم يكن مسبوقا بعامل يفقده حالة الرفع، غير أنه يعبر[16] – أحيانا- عن ابتدء بالاسم على نحو لا يقصده به – ضرورة – التجرد عن العوامل اللفظية، وإنما يقصد أن يبتدأ به الكلام ليجعل أساسا يبنى عليه ما بعده وهذا يجعل مصطلح (المبتدأ) – عند سيبوية[17] لأحد أبواب كتابه بـــ (هذا باب يختار فيه أن تكون المصادرة مبتدأه مبينا عليها ما بعدها ...) ومن هناك كذلك كان مرادف مصطلح (المسند إليه) – عنده[18] هو (المبتدأ).

إذا المبتدأ مبني عليه، وكان ما نطلق عليه (خبر المبتدأ = المسند) هو – عنده – (المبني عن المبتدأ)، أي المبني على ما ابتدأت به الكلام، بصرف النظر عن التجرد عن العوامل، دليل ذلك قوله – في معرض حديثه [19] عن التقديم والتأخير في معمولي (كان) : ... فإذا قلت : كان زيد، فقد ابتدأت بما هو معروف ...)، يقول سيبوية هذا على الرغم من سبق (كان) للفظ (زيد)، ف (زيد) مبتدأ به لأنه مبني عليه،دليل ذلك أيضا قوله[20] : "فإذا قلت : كان حليما ن فإنما ينتظر أن تعرفه (يقصد : الملتقى) صاحب الصفة فهو مبدوء به الفعل (أي : كان) وإن كان مؤخرا في اللفظ "وقوله – في الموضع نفسه : "فإن قلت : كان حليم أو رجل، فقد بدأت بنكرة، ولا يستقيم أن تخبر المخاطب عن المنكور ... "فكلا (المبدوء به) و(المبتدأ) هو (المبني عليه) أي (المسند إليه)، وفي هذه الأقوال ما فيها من بعد عن الجانب الشكلي الإعرابي في مصطلح (المبتدأ، ذلك الجانب الذي شكل رؤية النحاة في بناء مصطلحات الدرس النحوي الدلالي.

و مما هو طريف – في سياق حديث النحاة عن أن المبتدأ هو مجرد عن العوامل اللفظية – أن النحاة لم يطلقوا على المضارع، وغير المسبوق

بناصب أو جازم (أي المضارع في حالة الرفع)، لفظ (مبتدأ)، لقد كان قصر النحاة من مصطلح (المبتدأ) والابتداء) على الأسماء، مفتقرا إلى الدقة – إذا أخذنا في الحسبان جانب الشكل النحوي، فالأصل في مفهوم (الابتداء) أن اللفظ الأول، أي غير مسبوق، وهذا يقتضي أن يشمل المصطلح العناصر التي من شأنها التأثر بالعوامل أفعالا كانت أو أسماء. وتجدر الإشارة – في هذا السياق – إلى الإعراب النحاة للاسم، المخبر عنه بجملة اسمية أو فعلية، على أنه مبتدأ أي مبتدأ أخير عنه بمفرد أو شبه جملة، صحيح أن هذا المبتدأ، المخبر عنه بجملة، هو – في التحليل النهائي -- مسند إليه، غير أو وظيفة (المسند إليه) هذه – وهي، كما سبقت الإشارة ن وظيفة دلالية صريحة – يضاف إليها – عندما يخبر عن المبتدأ بالجملة – وظيفة من نوع آخر لا يضاف مثلها إليها عندما يخبر عن المبتدأ بالجملة – وظيفة من نوع آخر لا يضاف مثلها إليها – عندما يخبر عن المبتدأ بالجملة، فالمبتدأ من النوع الأول يضاف وظيفته، بوصفة مسندا إليه وظيفة من بين وظائف أخرى يطلق عليها الألسنيون الوظائف الخطابية، كوظيفة (البؤرة) ووظيفة الموضوع) ووظيفة (الذيل) إلخ وبهذا يظهر ما في مصطلح (مسند إليه) – وهو مصطلح وظيفي – من قصور،فهو يعبر عن وظيفة عامة تقتضي سياقات – أحيانا، وكما سبقت الإشارة – أن يضاف إليها وظيفة من وظائف الخطابية تختلف عن وظيفة أخرى مكنها تقتضيها سياقات غيرها.

ويشهد لعناية النحاة – إجمالا – بهذا الجانب الشكلي أهم أ"القوا[21] مصطلح (اسم الناسخ) على العنصر اللغوي الذي كان مبتدأ غير متأثر بعامل لفظي، وصار واقعا تحت تأثير ما أطلق عليه (النواسخ)، هذه النواسخ هي العوامل التي أنهت الاحتفال بالعنصر المسند إليه على أنه مجرد عن العوامل اللفظية الأصلية ن وعلى الرغم من أن المصطلح (ناسخ) غير مقصور

على النسخ في الشكل والتعديل فيه، من حيث تضمن النسخ لتعديل في المعنى فقد كان الأعظم تجليا في معنى النسخ – عندهم – هو التعديل في الشكل الإعرابي.

2- مصطلح (اسم الناسخ) ومصطلح (خبر الناسخ)

يتحدث النحاة – في إطار مايطلق عليه (الجملة الاسمية) المنسوخة بفعل أو حرف - عن العنصر المؤدي وظيفة المسند إليه على أنه (اسم الفعل الناسخ) أو (اسم الحرف الناس) – كما سبقت الإشارة - وعن العنصر المؤدي وظيفة المسند على أنه (خبر الفعل الناسخ) بالفاعل، و(خبر الفعل الناسخ) أو (خبر فعل الناسخ)، ويشبهون (اسم الفعل الناسخ) بالفاعل، و(خبر الفعل الناسخ) بالمفعول، وهم بهذا يتعدون مرة أخرى عن تحكيم الرؤية الدلالية والعلاقة النحوية لكل من هذين العنصرين المؤدين وظائف دلالية - في اختيار المصطلح النحوي وبنائه فالعنصر المسمى (مبتدأ) تحول استنادا إلى العلاقة النحوية الشكلية - إلى (اسم الفعل الناسخ) ويكادون لا يذكرون الوظيفة النحوية لهذا الاسم - وهي كونه مسندا إليه محكوما عليه ومخبرا عنه ن وإذا كان النحاة يشيرون - على النحو الغامض إلى هذه الوظيفة بالقول بأن الناسخ يرفع المبتدأ تشبيها له بالفاعل، والفاعل مسند إليه، فليس اسم الفعل الناسخ عندهم فاعلا، من هنا كان إطلاق ها المصطلح (أي : اسم الفعل النسخ) هروبا من تسميه (فاعلا) وهروبا – من ناحية أخرى – من تسميته (مبتدأ) لجأوا إلى هذا المصطلح الغريب، الذي لا تراعى فيه الرؤية الدلالية ولا العلائق النحوية التي هي أساس البحث الدلالي النحوي وليس أدل على أنهم – عند إشارتهم إلى التشبيه بالفاعل - لا يعنيهم كثيرا البحث في الوظيفة التي يؤديها العنصر اللغوي المسمى (مبتدأ) أنهم يذكرون - في هذا السياق - أن الأثر الإعرابي، الذي يحمله

الخبر بتأثير من الناسخ،يجعل الخبر شبيهها بالمفعول به من حيث إن المفعول به يحمل علامة نصب، وليس يظن أنهم يتصورون العنصر اللغوي - في تأديته وظيفة الخبر (= المسند) — مؤديا وظيفة المفعول به، فشتان بين الوظيفتين مما يعنيهم * إذا — في هذا التشبيه هو الجانب الشكلي الإعرابي الذي يسببه كان إطلاق مصطلح (اسم الفعل الناسخ).

ولا يشك أحدهم في أنهم — وهم يشيرون إلى تشبيه خبر الفعل الناسخ بالمفعول به — لا يعنون الوظيفة النحوية من قريب أو بعيد، بدليل أن هذا الخبر مع الحروف الناسخة مرفوع لا منصوب على الرغم من أنه (أي: خبر) — مرفوعا أو منصوبا - مؤد لوظيفة واحدة هي وظيفة الخبر (=المسند= المحكوم به =).

لم يكن الرضي الإستراباذي[22] راضيا — على الأغلب — عن هذا النوع من لتشبيه الذي قال به ابن الحاجب والذي لا يراعي فيه — في الواقع — جانب الدلالة والوظيفة، وعلى الرغم من أن الرضي ذكر وظائف العناصر المشبه بعضها ببعض، فهو لم يقصد إلى القول بأن التشبيه قائم على التشابه في الوظائف والمعاني المؤادة من هنا كان اقتراح الرضي باستبدال مشبهات بها بالمشبهات في كلام ابن الحاجب، دليلا، دليلا على أن التشبيه عندهم لا يأخذ في الحساب إلا جانب الشكل والعمل (أي: التأثير الإعرابي) الذي هو صدى لما أطلقوا عليه (العامل).

لقد صيغ كل من مصطلح (اسم الناسخ) و(خبر الناسخ) على هذا النحو للإلماح إلى أن الناسخ عامل مؤثر في الجانب الشكلي لكل من المسند إليه، يقال (للإلماح) لأن هذين المصطلحين لا يفهمان بأنفسهما، وعلى نحو واضح، أن طرفي الإسناد معمولان للناسخ متأثران به في الشكل الإعرابي،

ولا يفهم هذا المعنى أساسا إلا من الشروح المصاحبة، في كتب النحو، للحديث عن النواسخ.

وعلى الرغم من أن جانب الشكل كان غالبا أهم ما يشد انتباه النحاة، فقد فشلوا إلى حد ما في استعمال هذين المصطلحين حتى في التعبير عما يرونه – في العنصر المستحق لأي من هذين المصطلحين – من أثر شكلي، فقولهم (اسم "الفعل/الحرف "الناسخ) يصدق فيه ما يصدق في (اسم الناسخ) ن يضاف إلى هذا ما يثيره هذا المصطلح من خلل في الوظيفة النحوية المؤادة بالعنصر المشار إليه، فلا يمكن، بحال، أن يكون هذا العنصر خبر الناسخ، فهو - قبل النسخ – خبر مسند للعنصر المصطلح عليه بلفظ (مبتدأ)، وهو - بعد النسخ - خبر للعنصر المدعو ب (اسم الناسخ) وقد التفت ابن يعيش[23] التفاتة سريعة إلى ما في مصطلح (خبر الناسخ) من عدم مناسبة، ورأى أن ذلك معزو إلى محاولة التقريب، ذلك "لأن الحروف والأفعال لا يخبر عنها".

ليس ينكر أن إشارة النحاة إلى معان للنواسخ - أفعالا وغير أفعال – محاولة غير صريحة منهم للتنبيه على ما تفيده هذه النواسخ من تعديلات في العلاقات النحوية القائمة القائمة بين المسند إليه والمسند، وهي التعديلات الدلالية المقصودة - أصلا وفي الحقيقة - بفكرة النسخ فإذا كانت التعديلات في الشكل غير منكورة، فإنها تبع للأولى لا أصل لها، من هنا كانت الإطلاقات المصطلحية - في باب الإسناد فيما أسموه الجملة الاسمية -- تعبيرا عن عناية النحاة الطاغية بجانب الشكل النحوي على نحو تراجع بسببه المعنى النحوي والعلاقة النحوية عن أن يكونا منطلق بناء المصطلحات الخاصة بالدرس الدلالي النحوي .

لقد وضع الركن الأول – في الجملة الاسمية المنسوخة وغير منسوخة – بإزاء الركن الآخر فيها عند إطلاق النحاة المصطلحات التي تشير إلى كل منهما، وقد رعوا جانب الشكل - كما سبق الإيضاح – إلى أبعد الحدود بقولهم (المبتدأ) و(اسم الناسخ)، مشيرين إلى الركن الأول في حين راعوا في الركن الآخر (المسند) جانب الوظيفة والمعنى بقولهم عنه بأنه (الخبر).

على أن المصطلح (خبر) اعتراه بعض العيب، فقد استعمل لفظ (خبر) – أحيانا – لمجمل العلاقة بين المسند والمسند إليه وصفا لطبيعة الجملة من الواجهة الاتصالية، أي من حيث هي جملة خبرية أو غير ذلك، كأن يقال - عند الإشارة إلى جملة: هذا الخبر، ومع هذا ففقد كان مصطلح (خبر) أقرب إلى المعنى الدلالي وأدخل في الوظيفة النحوية العلائقية، وعلى الرغم من أن مصطلح (خبر الناسخ) يحدد الوظيفة النحوية في جزئه الأول (أي : في لفظ "خبر")، فإنه يخطئ – في جزئه الآخر (أي: في لفظ "الناسخ") – في تحديد الطرف الذي تخصه هذه الوظيفة والذي إليه تتجه العلاقات النحوية.

ومما يجدر لحظه – في ختام الحديث عن بناء بعض المصطلحات الخاصة بأطراف الإسناد في الجملة الاسمية المنسوخة وغير منسوخة - وأن مصطلحي (اسم الناسخ) و(خبر الناسخ) لم يرد لهما ذكر عند سيبويه - في سياق حديثه[24] عن بعض النواسخ الفعلية، (كان)، وأن سيبوبة - في هذا السياق - يستعمل كلا من الفعل (بدأت) و(تبتدي) للإشارة وأحيانا إلى المسند إليه المسبوق بالفعل الناسخ، كما سبق التنويه، غير أن ابن يعيش التفت – كما سبقت الإشارة - التفاتة سريعة إلى ما في مصطلح (اسم الناسخ) ومصطلح (خبر الناسخ) من افتقار إلى الدقة، وأشار إلى بناء النحاة

لكل من المصطلحين على هذا النحو مجرد تقريب حين قال : " لأن الحروف والأفعال لا يخبر عنها).

المصطلح النحوي في مجال الإسناد بين الفعل (أو شبه الفعل) والاسم :

مصطلح (فاعل) ومصطلح (نائب فاعل) :

لم تكن الرؤية النحوية الشكلية - في إطار الإسناد بين الفعل (أو الشبه الفعل) - من جهة والاسم من جهة أخرى هي الموجهة لاختيار مصطلح (فاعل)، وإنما كان الموجه لذلك هو النظرة النحوية الدلالية على عكس ما كان واقعا في معظم مصطلحات الإسناد في الجملة الاسمية.

ويدفعنا إلى مناقشة مصطلح(فاعل) مفهومه المضمن في تعريف النحاة له — من جانب - وتوافر موضوع الإسناد المشار إليه — من جانب ثان - على مصطلح آخر هو مصطلح (نائب الفاعل)، وكلا المصطلحين يشير إلى الوظيفة الدلالية العامة التي هي (المسند إليه) ويدفعنا إلى هذه المناقشة - من جانب ثالث أخير - تداخل مفهومي هذين المصطلحين يقدم النحاة عل الإجمال، تعريفا للفاعل مشتركا على النحو لا يكاد يوجد إفترقا، فهو عند الأشموني[25] على سبيل المثال : "الاسم الذي أسند إليه فعل تام أصلي الصيغة أو مؤول به كمرفوعي الفعل والصفة ...." ويشير الأشموني إلى أن الفاعل في هذا السياق نوعان : قائم بالفعل وقائم به الفعل، ويمثل هو، وغيره[26] لصورة الفاعل القائم بالفعل المنفذ له بمثل :

- أتى زيد،

ولصورة الفاعل القائم به الفعل بمثل :

- مات فلان

معظم التعريفات التي يوردها النحاة في كتبهم من هذا النوع لا تتحدث عن فاعل حقيقي وفاعل غير حقيقي، غير أن بعضا من هذه

التعريفات يصرح[27] بهذا عندما يستعمل تعبير (القائم بالفعل) وتعبير (القائم به لفعل)، معظم هذه التعريفات كذلك يستثني (نائب الفاعل) حين يستعمل عبارة نصف[28] الفعل المسند، من مثل (أصلي الصيغة) — كما سبق — أو من مثل (على طريقة فعل)، من هنا كنا نجد المستثنين لنائب الفاعل من مبحث الفاعل بابا خاصا بـــ(نائب الفاعل) وعلى الرغم من أن التعريف الفاعل عند الزمخشري[29] يصدق في (نائب الفاعل) من حيث إن مستند إليه فعل أو شبهه مقدم، فإن الأمثلة معطاة هي وحدها التي تخرج من هذا التعريف (نائب الفاعل)، فحين يكون الفعل من أفعال لعلاج (أي : من الأفعال التي يكون المسند إليه معها متصرفا منفذا محدثا للفعل) فهو يسند إلى الاسم واقعا منه (أي : من الاسم)، وحين لا يكون الفعل من أفعال العلاج، فهو يسند إلى الاسم قائما به (أي : بالاسم)، وحين يكون الفعل مغيرا عن بنيته — بتعبير النحاة - فهو يسند إلى الفعل واقعا عليه (أي : على الاسم) أوفيه، الخ من هنا كان القول بأن تعريف الزمخشري للفاعل يصدق في (نائب الفاعل).

ولعل مصطلح (فاعل) ومصطلح (نائب فاعل) أنفسهما أكثر إلماحا إلى اختلاف وظيفة نائب الفاعل عن وظيفة الفاعل، هذا، ويخلو تعريف الزمخشري للفاعل من أي إشارة إلى أن مصطلح (فاعل) يصدق فيما كان من المستندات إليها فاعلا نحويا حقيقيا وفاعل غير حقيقي، بقوله[30] :

".... إذ ليس من شرط الفاعل أن يكون موجدا للفعل أو مؤثرا فيه..."

ويبدو أن الصواب قد جانب ابن يعيش في هذا القول، ذلك أن منطوق مصطلح (فاعل) يفيد بأن ما يسند الفعل إليه يفترض أن يكون موجدا للفعل متصرفا، أما ما يفيده تعريف الفاعل، من حيث شمولة المسند إليه الذي ليس فاعلا حقيقيا، فلا يتكفل منطوق المصطلح بشمولة، وحين

يكون مفهوم المصطلح أقرب إلى منطوق المصطلح يصير من الممكن ضمان عدم خلط بين المفاهيم المختلفة – المشار إليها آنفا – للمسند إليه.

إن عبارة ابن يعيش[31] – في انتقاده لتعريف النحويين للفاعل – تتضمن ما يخرج (نائب الفاعل) من التعريف (وهو قوله عن الفعل المسند "غير مغير عن بنيته") على الرغم من أن من الممكن عد الأسماء القائمة بوظيفة (نائب الفاعل) قائمة بوظيفة (الفاعل) من حيث كان (نائب الفاعل) – كما سبقت الإشارة مرارا – مسندا إليه فاعلا غير حقيقي انتقادا ابن يعيش للنحاة المحترزين في تعريفهم للفاعل، يصدق في (نائب الفاعل) نفسه لأنه ليس من شرط الفاعل – حسب عبارته – أن يكون موجدا للفاعل أو مؤثراته فيه، ولع عد عبد القاهر الجرجاني والزمخشري – كما يذكر الرضي[32] – "مفهوم ما لم يسم فاعله"، (أي نائب الفاعل)، فاعلا، آت من هذا المنطلق ن أما الذين يخرجون (نائب فاعل) من مفهوم مصطلح (فاعل) فيحترزون لذلك بعبارة كعبارة ابن الحاجب[33] في تعريفه للفاعل هي :

"على جهة قيامه به"، لأن "ما لم يسم فاعله" مسند إليه الفعل أو شبه الفعل عل جهة وقوع الفعل عليه (أي : على الاسم المسند إليه) أو به أو فيه، إلخ، لا على جهة قيام "ما لم يسم فاعله" بالفعل وإحداثه له .

هذا لا يعني – بالطبع – القبول يجعل مصطلح (فاعل) شاملا لما كان فاعلا حقيقيا وما كان فاعلا غير حقيقي (ويضمنه نائب الفاعل)، مصطلح (المسند إليه) شامل – في معنى منطوقة – لكل وظائف الأسماء التي تسند إليها أفعال أو أشباه أفعال، إذ كان السياق سياق الحديث عن الوظيفة العامة لتلك الأسماء، أما إذ كان السياق سياق تخصيص للوظيفة فلا بد من اقتران

مصطلح (مسند إليه) .بمصطلح آخر يخصص ووظيفته من حيث كان الفاعل قائما بالمسند إليه أو واقعا عليه أو واقعا فيه، إلخ .

غير أن مصطلحي (فاعل) و(نائب فاعل) هما مصطلحان اللذان رافقا مصطلح (المسند إليه) المعبر عن وظيفة غير مخصصة، وكان مصطلح (فاعل) غير معبر – للأسف – في منطوقه عن مفهومه المستخلص من تعريفات النحاة لمصطلح (الفاعل)، وكان مصطلح (نائب فاعل) معبرا في منطوقه عن وظيفة دلالية، لكن النحاة لم يكونوا قاصدين لها.

لا يقدم ابن هشام[34] – على سبيل المثال – تعريفا، بل لا يذكره على أنه مسند إليه، وهو يوضح أن نيابة الاسم عن الفاعل تعني النيابة فيما للفاعل من أحكام وهي - بالطبع – أحكام متصلة أن نيابة الاسم عن الفاعل تعني النيابة فيما للفاعل من أحكام وهي بالطبع – أحكام متصلة بالشكل النحوي لا الوظيفة النحوية الدلالية، وهذا قد يعني ضمنا – أنه ليس نائبا عن الفاعل في أنه مسند إليه ن غير أن ابن هشام صرح في شرح شذور الذهب[35] بأن عبارة (أسند إليه) في تعريف (الفاعل) تدخل (نائب الفاعل) فيه (أي : في الفاعل أو في تعريف الفاعل)، وبأن (نائب الفاعل) مسند إليه، وهذا يؤكد ما قيل – غير بعيد – بأن مصطلح (نائب الفاعل) معبر في منطوقة عن وظيفة نحوية دلالية غير مراودة عند النحاة . وهكذا، كان النحاة يفهمون – أحيانا – الوظيفة النحوية الدلالية للمصطلح بأكثر مما يوحيه منطوقة، كما في المصطلح (الفاعل)، وكانوا أحيانا أخرى يريدون بالمصطلح غير ما يوحي به منطوقة من وظيفة نحوية دلالية، كما في المصطلح (نائب الفاعل)، ربما كان هذا الفهم لمصطلح (نائب الفاعل)، ربما كان هذا الفهم لمصطلح (نائب الفاعل) هكذا لأنهم لا يرون ووجها للقول بأن

(نائب الفاعل) ربما كان هذا الفهم لمصطلح (نائب الفاعل) هكذا لأنهم لا يرون وجها للقول بأن (نائب الفاعل) مسند إليه.

- كما سبقت الإشارة، فما الذي يسند إلى (محمد) في قولنا، مثلا :

- (أكرم محمد) ؟

(الإكرام) غير مسند – بالطبع- ل (محمد) واقعا منه، من هنا كان الجانب النحوي الشكلي - عندهم- هو الباعث على اختيار هذا المصطلح وإطلاقه، على أن (محمدا) هنا ذو وظيفة نحوية دلالية، فليس يشك في أن (محمدا) في المثال السابق ما زال يحمل - ضمنا - وظيفة المفعول به وما إعطاؤه أحكام الفاعل الشكلية - كمال يقال - إلا دليل على أنه صار مثله مسندا إليه، وليس من الضروري أن يكون المسند إليه- دائما – فاعلا، إنه (مسند إليه) و(مفعول به)، وما بروز وظيفة المسند إليه إلا بسبب من منحه الجوانب الشكلية التي عرفت لما أطلق عليه (الفاعل)، هو مسند إليه متلق : فقد أسند إليه الإكرام واقعا من غيره به أو عليه أو فيه، إلخ، ولما كان غيره غير مصرح به في المثال، فقد أسند الإكرام واقعا به، فهو متلق.

منطوق تسمية ابن الحاجب(36)، لما أطلق عليه النحاة المتأخرون (نائب الفاعل) وهي، "مفعول ما لم يسم فاعله" يوحي بتغليب جانب المعن النحوي على الشكل في اختيار المصطلح وإطلاقه، فتسمية (نائب الفاعل) "مفعولا" لحظ لطيف لوظيفة هذا الاسم الأصلية التي لا تفارقه وإن حل – شكلا- في موقع ما يعدونه فاعلا من حيث تلوه للفعل أو شبه الفعل واتسامه بحالة الرفع، إلى آخر ذلك من أحكام شكلية، لكن هل تنبه أبن الحاجب والرضي إلى حقيقة الوظيفة النحوية الدلالية الجديدة لهذا المفعول غير مسمى فاعله لا يعني شيئا معنويا يضاف إلى المعنى الذي يؤديه هذا الاسم.

لم يستعمل ابن الحاجب مصطلح (نائب فاعل)، غير أنه أشار إلى الوضع الشكلي، للاسم القائم بالوظيفة الجديدة، بعبارة " أقيم مقام "وعلى نحو مماثل أو مشابه أشار الرضي[37]، وكما أن مصطلح (نائب فاعل) يفيد قيام هذا المفعول بوظيفة شكلية ولا يعني – ضرورة – قيامه بوظيفة دلالية جديدة، فإن مصطلح " مفعول ما لم يسمم فاعله" لم يعن عند ابن الحاجب وغيره – وظيفة نحوية دلالية جديدة. يتحدث ابن هشام[38] – على سبيل المثال، وهو يعرف (نائب الفاعل) – عن خطوات بناء جملة تضمن نائب الفاعل ن يقول : "هو ما أخذ فاعله وأقيم هو مقاومة وغير عاملة إلى طريقة فعل ... " ن فالقول بخطوة أخذ الفاعل (أي : حذفه) يصعب الإقرار بها إلا على سبيل التجوز، فصوره الفعل المضموم الأول والمكسور أو المفتوح ما فبل آخره – حسب تعبير النحاة – ليست صورة يحذف معها الفاعل، وإنما هي صورة لا يكون معها مسند إليه فاعل، ولا يكون معها إلا مسند إليه مفعول به، مثلا، وإن القول بخطوة تغيير صورة الفعل الأصلية – وهي عندهم صورة ما يسم "المبني للمعلوم = المبني للفاعل" – غير دقيق كذلك، وربما غير واقعي، فطريقة (فعل) – حسب تعبيرهم عن الصورة الأصلية – هي في الحقيقة إحدى الصور الأصلية للفعل، والتي منها (أي : صورة) صورة (فعل) وصورة (فعل) هذه الصورة الأخيرة هي التي تحتاج إل مسند إليه مفعول به واقع عليه الفعل – ضمنا – في قولنا، مثل قولنا :

- أعطي محمد بعض المال

تماما كما بعض الأفعال يحتاج إلى مسند إليه فاعل مريد محدث، في مثل قولنا:

- غادر محمد،

و أن بعضها يحتاج إلى مسند إليه متأثر، في مثل قولنا :

- اهتز محمد

إن القول بقيام المفعول مقام الفاعل، أو القول بنيابته عن الفاعل، قول يفتقر على الدقة لأن المفعول لم يفعل ذلك مع بقاء الفعل (المبني للفاعل = المبني للمعلوم — كما يقولون) على حالة، وإنما وقع موقع الفاعل بعد تغيير - كما يقرون - في صورة هذا الفعل، وهذا يقطع بأنه لا نيابة ولا إقامة لشيء مقام شيء لقد كان الاسم الواقع بعد الفعل المغير مؤديا لوظيفة لم يقم بها الفاعل، لأن الفعل — مع وجود الفاعل — مختلف الصورة، ولأن ذلك الاسم مؤد وظيفة مضافة إلى كونه مفعولا به، مثلا.

إذ أضفنا إلى كل ما مضى عد بعض النحاة - كعبد القاهر الجرجاني والزمخشري - " ما لم يسم فاعله " (أي : نائب الفاعل) فاعلا، أدركنا إلى مدى تداخلت مفاهيم هاتين الوظيفتين وغمضت ولعل من أهم هذا التداخل وذلك الغموض وذلك الغموض اضطراب كل من المصطلحين في معنى لفظه ودلالة تعريفه.

وإذا كان من الجائز — مع شيء من التسامح - أن يقال، كما ورد عند الرضي[39]، "فعل ما يسم فاعله" (أي : فعل المفعول الذي لم يسم فاعله)، فليس جائزا أن يقال "مفعول ما لم يسم فاعله" (أي : مفعول الفعل الذي لم يسم فاعله)، لأن عبارة كهذه تعني أن من الممكن تسمية الفاعل وذكره والواقع أنه لا يمكن تسمية الفاعل وذكره مع ذلك النوع من الأفعال التي غيرت صورها بالطريقة المتفق عليها - عندهم، فتلك الأفعال المغيرة لا يكون معها أصلا فواعل ، وإنما يأتي معها — في الغالب — اسم يقول ظاهرا بوظيفة المسند إليه، ويؤدي في الوقت نفسه وظيفة المفعول به التي هي وظيفة الضمنية، من هنا كان من الأدق أن يقال — مثلا لتعبير عن وظيفة (نائب الفاعل) - : "مفعول الفعل الذي يسمى له فاعل" من حيث

إن كلا من المفعول الواقع نائب الفاعل – حسب تعبير النحاة – والفاعل ذو وظيفة واحدة إجمالا هي كون منها مسندا إليه، وكان أدق من ذلك أن يقال تعبيرا عن (نائب الفاعل) هذا : " مفعول فعل الذي لا يسمى له فاعل " إذا قصر مصطلح (فاعل) على ما كان فاعلا حقيقيا.

وعلى الرغم من دقة التعبير الأخير – من حيث إشارته إلى عدم احتياج إشارته إلى عدم احتياج الفعل لفاعل في التركيب – فإنه عديم الإشارة إلى وظيفة لهذا المفعول غير وظيفته الضمنية بوصفه مفعولا به في سياق الفعل المغير بالطريقة المتفق عليها عند النحاة.

وإذا كان من اللازم التعريج لوقوف على فهم سيبوبية لمصطلح (فاعل) أو (نائب فاعل)، فإن سيبوبة لم يزد – في تحديده لمفهوم الفاعل – على أن مثل الأنواع الفاعل :

(أ) الفاعل الذي لم يتعده فعله إلى مفعول، كما في[40] :

- ذهب زيد،
- جلس عمرو،

(ب) والفاعل الذي تعداه الفعل إلى المفعول كما في[41] :

- ضرب عبد الله زيدا

(ج) والفاعل الذي تعداه الفعل إلى الحديث (يقصد – حسب تعبير المتأخرين– المفعول المطلق)، كما في[42]

- قعد القرفضاء،

إلى آخر أنواع الفاعل.

أما في سياق حديثه[43] عما عرف لاحقا ب (نائب الفاعل)، فلم يستعمل سيبوية مصطلح (نائب الفاعل)، وإنما أشار إليه ب (المفعول)، وقال في تعريفه : " المفعول الذي لم يتعده فعله و لم يتعد إليه فعل فاعل "

يريد المفعول الذي يكتفي به الفعل، هذا التعريف لا يتضمن إشارة إلى أن هذا المفعول قد وقع به الفعل بفعل فاعل .

وحين يذكر سيبوية بأن هذا المفعول (= نائب الفاعل) بمترلة الفاعل، يقصد بالتأكيد تشابها في الجانب الشكلي، ألا وهو (الرفع) في كل منها بدليل قوله[44] : " والفاعل والمفعول في هذا سواء، يرتفع المفعول كما يرتفع الفاعل ".

غير أن سيبوية يشير ضمنا إلى تشابه من نوع آخر وهو(الإسناد)، فالفعل يسند إلى المفعول كما يسند إلى الفاعل ن وعبر عن المعنى الإسناد هذا بـــ "الشغل"[35] يقول : "... فيرتفع المفعول إذا شغل الفعل به " .

وهذا يعني أن كلا من الفاعل والمفعول (= نائب الفاعل) شاغل للفعل، وأن الفعل مشغول بكل منهما، من هنا يمكن القول بأن الوظيفة العامة لكل من الفاعل والمفعول هي أنه ومسند إليه بكل منهما من هنا يمكن القول بأن الوظيفة العامة لكل من الفاعل والمفعول هي أنه مسند إليه، غير أن كلا منهما يؤدي - في الواقع – وظيفة خاصة في إطار الوظيفة العامة هذه الوظيفة الخاصة قد تكون "الفاعل الشاغل للفعل" وقد تكون " المفعول الشغل للفعل " أما تعبير لفظ (فاعل)، عن الوظيفة الدقيقة التي يؤديها الاسم في إطار وظيفة (المسند إليه)، فيعتريه – بالإسناد إلى التعريف معظم النحاة للفعل وإلى أمثلهم التوضيحية - الخلط بين ما كان فاعلا حقيقيا وما كان غير فاعل في الواقع.

وأما تعبير (نائب الفاعل) — وهو اللفظ الذي فضله بعض النحاة[46] - فلا يعبر عن وظيفة واضحة أو محددة فإذا كان يعنون بالنيابة[47] أنه نائب الفاعل فيما لم من أحكام الرفع والمعدية ووجوب التأخير، فهذه جوانب شكلية جعلت الأساس في بناء مصطلح (نائب فاعل)، وكان الأولى مراعاة

المعنى النحوي، فلا يوحي مصطلح (نائب فاعل) بالوظيفة الحقيقية لذلك الاسم المسند إليه فعل من نوع خاص، ذلك أن الفعل المسند لم يبق عند إسناده إلى النائب – على الحال التي كان عليها حين أسند إلى ما يسمى بـ (الفاعل) وعليه، فليس الاسم – الذي يطلق عليه (نائب الفاعل) – نائبا عن الفعل في شيء فالأفعال التي تسند إلى الفاعل حقيقي لا تسند هي أنفسها إلى نائب الفاعل إلا إذا زيد عي الواحد منها ما يفيد – بتعبير النحاة والصرفيين – معنى المطاوعة، أو إلا إذا غير فيه بضم أوله وكسر ما قبل آخره أو فتحه، أو حدث الأمران معا، فالنيابة عندهم مشروطة[38] بتغيير الفعل عن صيغته الأصلية بالطريقة الثانية السابقة حسب، وهي الضبط بالحركات.

ما المقصود، إذا، بـ(النيابة عن الفعل) لا أظن أن هناك معنى واضحا أو موجبا بحقيقة الوظيفة التي يقو بها الاسم المطلق عليه (نائب الفاعل) والذي أسند إليه فعل من النوع المغير بالصورة المذكورة، آنفا، أو ربما الذي أسند إليه كذلك فعل من أنواع أخرى تصنف عند بعض القدماء بالأفعال غير العلاجية، وتصنف عند المحدثين بأفعال (الوضع)، وهي الأفعال التي لا تفيد تصرفا واقعا من المسند إليه، كالفعل (كبر) و(أزهر) و(علم) و(رأى)، الخ من هنا كان التدقيق يقتضي مراعاة أن المسند إليه، الواقع بعد فعل أو شبهه، على أنواع يستحق كان منها مصطلحا خاصا موحيا بحقيقة الوظيفة الدقيقة التي يؤديها كل نوع.

مصطلح (نائب الفاعل)، الذي يستعمله أكثر النحاة المتأخرين والمحدثين، مصطلح عير دال على وظيفة محددة في إطار الوظيفة العامة وهي وظيفة المسند إليه ولعل تعبير سيبوية عن هذه الوظيفة بلفظ (مفعول) أُقرب إلى حقيقة وظيفته، فهو – وإن أسند إليه فعل من نوع ما – مفعول في

المعنى، فالقول بأنه "مسند إليه مفعول" أكثر دقة من القول بأنه" مسند إليه نائب فاعل " غير أن هذا لا يعني أن نسارع إلى اعتماد مصطلح " مسند إليه مفعول " فالمفعول به أنواع ، فيشار - عند الحديث عن ترتيب مفاعيل بعض الأفعال.

والحديث عن المفعول به أنواع، فيشار - عند الحديث عن ترتيب مفاعيل بعض الأفعال والحديث عن المفعول الذي له أولوية النيابة عن الفاعل - إلى "مفعول أخذ" و"مفعول مأخوذ" ويشار كذلك إلى مفعول متأثر ومفعول متلق، الخ. من هنا كانت وظيفة (المفعول به) وظيفة عامة، كما كانت وظيفة (المسند إليه)، وكان من الضرورة بمكان إتباع الوظيفة الخاصة بالوظيفة العامة لجعل الحديث متسما بالدقة حين يتصل بهذه الدقة غرض، وليس غرض أشد اتصالا بالدقة من بناء المصطلحات المعبرة عن الدلالات النحوية والمعاني المرادة من التراكيب اللغوية، فيقال مثلا : "مسند إليه متلق" كما في : (أعطي محمد قلادة) و"مسند إليه متأثر" كما في :

- أعطيت قلادة لمحمد، و
- انقطع الحبل، و
- اتسعت الحديقة .

وإذا لم يكن من استخدام مصطلح (نائب فاعل) من مهرب، فلا أقل من أن يتبع هذا المصطلح بما يوحي بوظيفته ويدققها رغبة في التخصيص المعاني النحوية والدلالات التي هي غاية التركيب اللغوي.

ولا شك في أن من الأهمية بمكان أن تسري روح الاتساق في مناقشة مدى هيمنة الرؤية الدلالية على بناء المصطلح النحوي في سياق تقعيد النحاة للوظائف النحوية، من هنا كانت مناقشة السابقة، لبناء مصطلح (الفاعل) ومصطلح (نائب الفاعل)، آخذه في حسابها ذلك التداخل — الذي لم يراعه

معظم الأقدمين عند وضع المصطلح واختيار عناصره — بين الوظيفة الدقيقة أو الوظائف التي ينطوي عليها هذا المصطلح، والوظائف الدقيقة التي تقف وراء مصطلح (نائب الفاعل).

لم يكن النحاة المحدثون بدعا في هذا السياق سياق المصطلح أو إبقائه عل ما هو عليه، فتعريف (الفاعل) — عند الأستاذ عباس حسن، على سبيل المثال[49] – هو اسم المرفوع المسند إليه فعل تام سابق أو ما يشبهه، وهذا الاسم هو الذي فعل الفعل أو قام به.

قد يفهم من هذا التعريف للوهلة الأولى أن الاسم المسند إليه الفعل والمسمى فاعلا هو القائم بالفعل والمحدث له والمنفذ، غير أن المتأمل في التعريف السابق لمصطلح (فاعل) يتبين أنه تضمن مفهوما – مضافا إلى كون الاسم المسند إليه محدثا للفعل ومنفذا له– لكنه مختلف، إذ يفيد قوله ك " قام به " في الجزء الأخير من التعريف، بأن المسند إليه غير قائم في هذه الحال بالمسند إليه وليس العكس دليل ذلك كله الأمثلة التي تساق[50] في هذا الصدد معبرة عن جانبي مفهوم (الفاعل) من مثل :

– "لقد نصركم الله في مواطن كثيرة ..."، (للجانب الأول من مفهوم الفاعل).

– اتسعت ميادين العمل في بلادنا (للجانب الآخر من مفهوم الفاعل).

يناقش عباس حسن[51] الفرق بين الفاعل النحوي والفاعل اللغوي، ويذكر أن الفاعل الواقع اللغوي هو: ط أوجد لحقيقة، وبأشر بنفسه إبرازه في الوجود " ويذكر أن الفاعل في قولنا :

– تحرك الشجر ،

فاعل نحوي لا لغوي، وأن الفاعل في قولنا :

– حرك الهواء الشجر،

فاعل حقيقي، وعليه، فهو يقر بأن مصطلح (فاعل) يستخدم ليشير إلى فاعل حقيقي، وليشير إلى فاعل نحوي غير حقيقي، فـ (الشجر) في في الجملة الأولى ليس فاعلا حقيقيا وإنما هو متأثر بالفعل ، ويقر بأن المفعول به ليس فاعلا نحويا ولا حقيقيا وإنما هو متأثر بالفعل.

لقد فات عباس حسن أن (الشجر) في الجملة الأول متأثر بفعل غير الفعل المذكور في هذه الجملة، إنه فعل آخر يفهم ضمنا وهو (حرك)، وعليه فإن (الشجر) بالنسبة للفعل (تحرك) متأثر لكنه – لاشك – مسند إليه التأثر، ففي مثل هذه الجملة أسند التحرك للشجر لم يشر عباس حسن إلى ما كان أولى بالنحاة، وهو قصر مصطلح (فاعل) على المسند إليه، الذي هو فاعل محدث متصرف، حتى لا تختلط المفاهيم بسبب من المعنى اللغوي الذي يتبادر إلى الذهن عند إطلاق لفظ (فاعل)، فمستعملو اللغة لا يفهمون من هذا اللفظ (لفظ فاعل) غير المعنى المشار إليه وهو التصرف والإحداث، فكان الأولى عند الإطلاق المصطلح مراعاة المعنى اللغوي الذي يوحي لفظ مصطلح وبخاصة أن النحاة استعملوا مصطلح (نائب الفاعل) المضمن مفهومه في الجزء الأخر من مفهوم (الفاعل)، وهو الجزء الذي أشير – غير بعيد– إلى أنه معاكس للمعنى اللغوي الذي يتبادر إلى الذهن عند النطق بكلمة (فاعل).

هذا، ولا بد من الإشارة إلى أن الجزء الأخير من تعريف الفاعل، عند عباس حسن، وهو "... قام به"، ينطوي على بعض الغموض الذي يسببه وجود ضميرين في نص التعريف، وهما : الضمير البارز في (به) والضمير المستتر – في تعبير النحاة – في (قام)، ويسببه كذلك صلاحية عود كل الضميرين على مرجعين هما : لفظ (الاسم) ولفظ (الفعل) وعليه، فقد يفهم من هذا الجزء من التعريف (قيام الاسم بالفعل)، وهذا قد يساوي

كون الاسم الفاعل الحقيقي، وقد يفهم منه (قيام الفعل بالاسم)، وهو مقصود عباس حسن، وهذا يعني كون الاسم فاعلا غير حقيقي، من هنا، كان الأول - لأجل الدقة - أن يقول : (أو قام الفعل به)، فيتعين أن الضمير في (به) عائد على الاسم.

لم يضع عباس حسن(52) تعريفا ل (نائب الفاعل)، و لم يشر — كما هو شأن غيره — في تعريف (الفاعل) إلى التداخل الحاصل في مفاهيم كل من مصطلحي (الفاعل) و(نائب الفاعل)، وقد يكون السبب في عدم ورود مثل هذه الإشارة عند بعضهم إلى أهم احترزوا في الفاعل أن يكون الفعل قبلة مبنيا - كما يقال - للفاعل (= للمعلوم) أي : أن يكون على طريقة (فعل) — حسب تعبير بعض القدماء، غير أن عباس حسن أشار - في سياق حديثه عن (نائب الفاعل) — إلى ضرورة وقوع تغيير في الفعل المتصل بحركة ضم في أوله وحركة الفتح أو الكسر فيما قبل آخره و لم يلحظ هو ولا كثير غيره أن الاسم — مع الفعل المغير بالطريقة السالفة - يشترك مع أنواع أخرى من الفعل، لم تغير بهذه الطريقة، ولا يمكن أن يكون معها - في الغالب - فعلا حقيقيا وإنما فعلا غير حقيقي، أي متأثرا، فكان من المناسب جمع المتشابهات وإطلاق مصطلح واحد معبر عن الوظيفة الدلالية التي يؤديها الاسم المسند إليه مثل تلك الأنواع من الفعل، فيقال عن الاسم بأنه (نائب فاعل) — مثلا - أو (فاعل نحوي)، وكان من المناسب كذلك إطلاق مصطلح واحد معبر عن تلك الأفعال (المغيرة بالطرقة المذكورة سالفا وغير مغيرة)، فيقال إما (أفعال مبنية للمجهول) وإما (أفعال مبنية للفاعل غير حقيقي) تماما مثل قولنا : (أفعال مبنية للفاعل الحقيقي).

خاتمـــة

أوقفتنا هذه الجولة، في بعض مصطلحات النحو العربي وفي مفاهيم هذه المصطلحات على أن الخلل المتمثل في ضعف العناية بالمعنى النحوي – عند اختيار المصطلح وإطلاقه والمتمثل في هيمنة الاهتمام بالشكل، إن هذا الخلل لم يكن سببه أن اختيار هذه المصطلحات وإطلاقها وقع في بدايات الدرس النحوي تلك البدايات التي يغتفر ما يقع فيها من أخطاء وعيوب تعمل الدراسات اللاحقة والنظرات على إصلاحها، لقد تجلى هذا الخلل في العصور التي تلت بدايات هذا العالم، وهي العصور ازدهر فيها التدقيق والتفصيل، وما فيها الدارسون إلى التبويب وجمع المتشابهات.

هذا، ولا يقال بأن ترديد النظر الجديد في مصطلحات النحو ومفاهيمها من شأنه أن يحدث بلبلة وأن يضيف إشكالا إلى إشكالات الدرس اللغوي، لا يقال ذلك لأن معرفة الإنسانية تراكمية، ويفترض بالتالي أن يصلح هذا الترديد في النظر في سابق هذه المعرفة أو أن يضيف إليه أو ربما أن يفوضها.

إن الفرصة لم تفت – على تطاول الزمن قبل مجيئها- من أجل العمل على أن يستبدل ببعض مصطلحات النحو العربي غيرها، ولا من أجل أن نمضي في إصلاح مفاهيم بعضها.

ولا شك في أن درسا لغويا كهذا الذي بين أيدينا يفتح أعيننا على الأخطار التي يمكن أن ترتكب عند اختيار مصطلحات علم من العلوم وإطلاقها، وعند تحديد مفاهيمها، ولا شك كذلك في أن لمح علاقة دلالية بين معنى اللفظ لغ ومعناه في الاصطلاح – بمجرد النطق بالمصطلح – ميزة يجب أن يتمتع بها المصطلح وأن تجعل معناه في الاصطلاح أشد بروزا وأبعد عن الاختلاط بغيره من المصطلحات والمفاهيم.

الحواشي والتعليقات

* = الدلالة النحوية = الوظيفة النحوية = العلاقة النحوية = المعنى الوظيفي = الدور الدلالي .

(1) ينظر مثلا : علم الدلالة، لبالمر، ترجمة : مجيد المشاطة، الفصل السادس .

(2) ينظر مثلا : كتاب سيبوية : 1ص 23-24 وألقية ابن مالك وشرح ابن عقيل للألفية : ج 1ص107، وما بعدها وشرح شذور الذهب لابن هشام : ص 23 وما بعدها، وشرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام : ص 127 وما بعدها، وأوضح المسألة المسالك إلى ألفية إبن مالك لآبن هشام : ج 1 ص 184 وما بعدها، ومعنى اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام : ص 374 – 382 و467- 472، وشرح الرضي على كافية لرضي الدين الإستيراباذي : ج 1 ص 223 وما بعدها، شرح الأشموني على ألفية ابن مالك : ج1 ص 145 والنحو الوافي لعباس حسن : ج 1 (باب المبتدأ والخبر)، وجامع الدروس العربية للشيخ مصطفى الغلاييني : ج 2 (باب المبتدأ الخبر) والتطبيق النحوي لعبده الراجحي : ص 80 وما بعدها .

** المحكوم عليه = المخبر عنه.

(3) ينظر مثلا ك شرح ابن عقيل : ج 1 ص 111 -112.

(4) ينظر مثلا شرح ابن عقيل : ج 1 ص 119، وشرح شذور الذهب : ص 234، وشرح قطر الندى : ص 128-129 وشرح الرضي على الكافية : ج 1 ص 230، -236 وجامع الدروس العربية ج 2 ص257.

(5) ينظر مثلا : النحو الوافي : ج1 ص442 حاشية (8).

(6) ينظر : النحو الوافي : ج 1 ص442.

(7) ينظر مثلا : جامع الدروس العربية : ج2 ص253.

(8) شرح الرضي على كافية : ج1 ص223-225.

(9) ينظر مثلا : شرح شذور الذهب : ص 231-232و شرح الأشموني : ج1 ص 145.

(10) ينظر مثلا : شرح شذور الذهب : ص 230 وشر الأشموني : ج1 ص145.

(11) شرح قطر الندى : ص 128.

(12) مغني اللبيب :ص 376.

(13) شرح الرضي عل كافية : ج1 ص 225.

(14) شرح الأشموني : ج1 ص145.

(15) كتاب سيبوبية : ج1 ص23-24.

(16) السابق نفسه : ج1 ص328-330.

(17) السابق نفسه : ج1 ص328.

(18) السابق نفسه : ج1 ص43 و45-48-76-78و121-123.

(19) السابق نفسه : ج1 ص 47.

(20) السابق نفسه : ج1 ص48.

(21) ينضظ مثلا : شرح قطر الندى : ص 139 وما بعدها و161 ومابعدها و181 وما بعدها، وشرح شذور الذهب : ص 239 وما بعدها و245 وما بعدها و251 وما بعدها و262 وما بعدها، وأوضح المسالك : ج 1 ص 231 وما بعدها و301 وما بعدها 325 وما بعدها 373 وما بعدها مغني اللبيب : ص 452- 404 وشرح الرضي على كافية : ج1 ص 288 – 294 وشرح ابن عقيل : ج1 ص137 وما بعدها 152 وما بعدها و162 وما بعدها 172 وما بعدها 285 ص 137 وما بعدها و152 وما بعدها و162 وما بعدها و172 وما بعدها و285 وما بعدها

و298 وما بعدها وشرح الأشموني : ج 1ص 179 وما بعدها و2.1 وما بعدها و215 وما بعدها 229 وما بعدها وجامع الدروس العربية : ج 2ص 271 وما بعها، والتطبيق النحوي لعبده الراجحي ص 111 وما بعدها و129 وما بعدها و137 وما بعدها و142 وما بعدها.

(22) شرح الرضى على كافية : ج 1 ص 287 -288.

(23) ينظر مثلا : شرح الرضي على كافية : ج1 ص 227.

(24) الكتاب : ج1 ص 45-56.

(25) شرح الأشموني : ج1 ص 300.

(26) ينظر مثلا : قطر الندى، ص198- 199.

(27) ينظر مثلا : أوضح المسالك : ج2 ص 83 وشرح شذور الذهب : ص 186.

(28) ينظر مثلا : أوضح المسالك : ج2 ص 83.

(29) ينظر مثلا : شرح المفصل لابن يعيش : ج1 ص 74.

(30) شرح المفصل : ج1 ص 74.

(31) السابق نفسه ج1 ص74.

(32) شرح الرضي على كافية : ج 1 ص 187.

(33) السابق نفسه : ج1 ص 185.

(34) قطر الندى : ص2.4 -2.5

(35) شرح شذور الذهب ، ص 187.

(36) شرح الرضي على كافية : ج1 ص 215.

(37) السابق نفسه : ج1 ص 216- 221.

(38) شرح شذور الذهب : ص 188، وينظر مثلا : شرح ابن عقيل : ج2ص 391، التطبيق النحوي : ص 189.

(39) شرح الرضي على كافية : ج1 ص 215.

(40) الكتاب : ج1 ص 33.

(41) السابق نفسه ج 1 ص34.

(42) السابق نفسه ج 1 ص35.

(43) السابق نفسه ج 1 ص33 و34.

(44) السابق نفسه ج 1 ص33.

(45) السابق نفسه ج 1 ص33و228.

(46) النحو الوافي : (باب : نائب الفاعل).

(47) شرح الأشموني : ج1ص 322.

(48) السابق نفسه : ج1 ص 322.

(49) النحو الوافي : ج2 ص 63.

(50) ينظر مثلا : النحو الوافي : ج2ص 64.

(51) السابق نفسه : ج2 ص 63 — 64 حاشية (5).

(52) السابق نفسه ك ج2 ص 97.

المصادر والمراجـــع

- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري : الجزء الأول والجزء الثاني.

(بدون تاريخ)، المكتبة العصرية، صيدا — بيروت.

- التطبيق النحوي، لعبده الراجحي : دار النهضة العربية - بيروت 1988.

- جامع الدروس العربية، للشيخ مصطف الغلاييني : الجزء الثاني، المكتبة العصرية + بيروت 1988.

- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك (ومعه شرح الشواهد للعيني) : الجزء الأول دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى الباب الحلبي، بدون تاريخ.

- شرح الرضي على كافية ابن حاجب لرضي الدين الإسترابادي : الجزء الأول تصحيح وتعليق : يوسف حسن عمر (بدون اسم الناشر وبدون تاريخ).

- شرح جذور الذهب، لابن هشام : الطبعة الثانية، الدار المتحدة - دمشق، ومؤسسة الرسالة — 1994.

- شرح قطر الندى وبل صدى، لابن هشام : المكتبة العصرية - صيدا - بيروت، بدون تاريخ.

- شرح المفصل لابن يعيش : الجزء الأول، عالم الكتب (نسخة مصورة عن طبعة المطبعة المنيرية، (بدون تاريخ).

- علم الدلالة أ لبالمر، ترجمة : مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الآداب، جامعة سيبوية : تحقيق عبد السلام هارون، ط 1، دار الجيل — بيروت، بدون تاريخ.

- مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا — بيروت 1987.

- النحو الوافي، لعباس حسن : الجزء الأول، الطبعة الخامسة، دار المعارق بمصر (بدون تاريخ).

أجرأة الخطاب النقدي الحديث

الأستاذ الدكتور عـــزيـــز لعكايشـــي
أستاذ محاضر قسم اللغة العربية وآدابها
جامعـــة منتوري ـ قسنطينة

أولا: أجرأة الخطاب المعرفي

تتناول هذه المقاربة التقنية أسئلة العولمة بأبعادها الاقتصادية والأدبية والثقافية وما تطرحه من الرغبة في التعايش الثقافي والمعرفي، والنزعة في الانفتاح على واقع المجتمع المعاصر، يمتزج فيها الإبداع بالثقافة وبالاقتصاد والمعلوماتية، ومن هذا المزج المعرفي، تكونت العقلية الإجرائية التقنية في الخطاب النقدي الراهن، واستندت في رؤيتها النظرية والشمولية على الطابع الحركي الديناميكي للبناء الحضاري، باعتباره كلا لا يتجزأ وعملية متكاملة ومترابطة بالرغم من أن كل مجتمع في مراحل نموه وتطوره، يفرز ألوانا شتى من الأنشطة الثقافية والفكرية، تنشأ بموازاة مع الحركة الشاملة للمجتمع، تمنح تلك الأنشطة والتجارب، وعيا جديدا، واستيعابا شاملا لكل المعطيات الحضارية المستجدة على الصعيدين الوطني والعالمي.

ولما كان البناء الحضاري في شموليته، لا يعني الثبات والسكون بل هو حلقات متتالية متداخلة ومتضامنة، تتقارب وتتمايز بحسب متطلبات الواقع وخصوصية المرحلة ولكنها في النهاية تقدم بناء معرفيا يعمل على إقامة التقارب والانسجام بين الأبنية الثقافية المتنوعة للمجتمع الواحد، ويدعم آليات التواصل والانفتاح، بحيث أصبحت هذه الآليات، وسيلة ضرورية للتعاون والتعايش بين مختلف الشعوب بتنوعاتها الثقافية، تحقيقا لاستمرارها حتى تستطيع التطور في جميع النواحي الاقتصادية والثقافية.

وضمن هذا التفاعل الحضاري في بعده الشمولي الإنساني، أصبح هناك فضاء واسع وأفق ممتد، يسمح بالتنوع الثقافي، وبنمو الأنواع المعرفية من عصر إلى عصر، وفي هذا الفضاء، قد يخترق النوع المسيطر، الأنواع الثقافية والمعرفية الأخرى ويخضعها لرؤيته وتوجيهه، كما يحدث الآن في الأنظمة الرأسمالية الحرة، حيث نلاحظ سيطرة واضحة أو هيمنة قوية للمعرفة العلمية وما أفرزته من تطور كبير في

الميدان التقني، بحيث أصبحت المعرفة التقنية هي التعبير الاجتماعي والثقافي والفني للمعرفة العلمية، أي الهيار السلطة العقلانية الفلسفية النظرية الميتافيزيقية وتشييد سلطة علمية وعقلانية وتقنية جديدة أي طبقات اجتماعية تقنية متدربة عاملة، وعندئذ يصبح العقل أداة إجرائية تتطور باستمرار، وتتغير بتغير المجتمع، بحيث تكتسي المعارف الثقافية والمعرفية طابعا حركيا وديناميكيا، ومن هنا تصبح الحاجة إلى هذه الأداة الإجرائية ضرورة من ضرورات العصر الحديث.

وتأسيسا على هذا التصور أو التركيب النظري، فإن مجموعة الخصائص التي تنظم النص الثقافي لا تنتمي كلها إلى مجال واحد، بل أصبحت القواعد والمفاهيم والأسس التي تستخدم في تفعيل أواصر التعاون والتضامن والحوار الحضاري، قد اندمجت واشتركت في تحليل الخطاب الثقافي وتطويره ثم تخزينه في الذاكرة الثقافية الجمعية، ثم إعادة إنتاجه حتى لا يعتريه الانكماش الدلالي والجمود اللغوي والتقني، وقد انتبه الباحثون في العصر الحديث إلى أهمية البحوث التجريبية العلمية التقنية في تحليل ودراسة الهويات الثقافية للمجتمعات المعاصرة، والأنماط المختلفة للخطابات المستعملة من خلال تحليل دراما القص[1] دراما الأسطورة، دراما الأمثال، دراما الحكاية الشعبية وغيرها من الأشكال الفنية المطروحة أو المعروضة في سوق الإبداع الثقافي، التي تسمح بقراءة الثقافة بكل أسرارها وبالتالي قراءة المجتمع اقتصاديا وحضاريا.

إن هذا النوع من البحوث لا يزال نادرا في الدراسات الاستراتيجية العربية على الرغم من جدواها العلمية والاستشرافية في مجال الاتصال، وفي طريقة العرض، وبالتالي التحكم في آليات التخييل ونوعية الذوق السائد وعندها تسهل عملية التسويق والاستثمار وإشاعة صناعة الاستهلاك للاستهلاك.

إن مثل هذه البحوث العلمية التقنية في مجال الخطاب الثقافي تطورت بشكل سريع ومتصاعد في المجتمع الغربي المعاصر في السنوات الأخيرة فسيطرت الآلة والتقنية على مختلف مظاهر الحياة، ولا سيما السلوك الاقتصادي، فالآلة حولت الحياة إلى زمن محدد ودقيق، وأصبح الفرد زمنا والسلوك زمنا، والثقافة زمنا، والاقتصاد زمنا، والقصيدة زمنا كل شيء أصبح زمنا، فاندمج الفرد في هذه الحياة السردية الزمنية التقنية الرياضية وصار مبرمجا وفقا لمتطلبات الآلة مع الآخر، فاختفى الفرد الإنسان، الفرد الثقافة، الفرد النص، الفرد الخطاب، وحل محله الفرد الرمز، الفرد الإشارة الفرد الرسم، الفرد الصورة وتحولت العلاقات الإنسانية في ظل سيادة القانون الاقتصادي وسيطرة المادية السلعية، إلى مجموعة من الأرقام والآليات، أي إلى أشكال وصيغ من الاتصال التقني والتكنولوجي، عبر الهاتف النقال أو التيليفاكس وعبر الأقمار الصناعية وشبكات الإنترنت وغيرها.

وفي ظل هذا التسارع التقني، بدأ المجتمع الغربي المعاصر، يستشعر خطورة هذه الحياة الصناعية الإدارية الآلية، لو استمرت بهذه الوتيرة المتسارعة في غياب نظام فاعل بديل قد يدفع المجتمع إلى التضامن والوحدة، فإن البنية الداخلية لهذا المجتمع تصبح مهددة بالانشطار والتفكك.

ومن هنا بدأ التفكير يتجه نحو البحث عن شكل بديل لهذه الحياة التقنية المتوحشة في مجتمع دولي يتعاظم ويتسع في كل يوم، عن طريق تسويق خطاب ثقافي عالمي بديل يقوم على توفير ما هو مشترك في الأفكار والأذواق في الفنون والآداب وسط فضاء واسع، وهذا الحد الأدنى من الثقافة الاقتصادية والفنية ينتج نمطا من الثقافة يتم ترويجه عبر وسائل الاتصال المرئية والمسموعة وحتى المكتوبة، في شكل سلع وبضائع ذات طابع تجاري مربح، أو عن طريق البرامج والمشاهد الإشهارية وغيرها من القنوات الثقافية والإعلامية الأخرى كالملتقيات، الندوات، النشرات الإخبارية، الأشرطة، الصحافة، وتعمل هذه الوسائل والآليات في تشكيل

الأذواق والذهنيات عن طريق تمرير مضامين النوعية والجودة والكفاءة الاقتصادية وكل ما هو أفضل.

إن هذا الشكل الثقافي الاستهلاكي البديل صمم لسد حالة الشغور والفراغ في العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وتعويضها بعلاقات اجتماعية اقتصادية سلعية وتجارية وعلى الصعيد الإبداعي حلت روايات التشيؤ محل روايات الفرد أو الذات.

إن تقنيات الاتصال الحديثة في ظل النظام العالمي الجديد أصبحت أداة ثقافية وفنية وإعلامية، تضمن الارتباط الشكلي في المجتمع بحد أدنى من الصراع ولا سيما بعد أن تحول المجتمع الغربي المعاصر، من مجتمع مصنع قائم على الإنتاج إلى مجتمع ما بعد التصنيع أو ما بعد الرأسمالية أو المجتمع الإعلامي أو مرحلة رأسمالية التنظيم كما يسميها "لوسيان غولدمان" المرحلة التقنية، وفي هذه المرحلة أصبحت الرواية كشكل أدبي أهم بنية ذهنية كلية، تناظر بنية تطور الرأسمالية المعاصرة.

إن هذا التحول التقني والإعلامي والشكلي للمجتمع المعاصر، نقل السلطة من الآلة إلى المعلومة، أي بتعبير اقتصادي من إنتاج السلع، إلى إنتاج الخدمات، (مؤسسات البنوك الفنادق الضخمة الفاخرة، دور السينما، خدمات الاتصال والنقل التلفزيوني، الهاتف وأنواعه).

وبذلك أصبحت المعلومات تمثل الثروة الحقيقية في مجال الخدمات بما في ذلك تسويق الذات والآليات ولم لا تسويق آليات وأداءات "الأدبية" أو "الشعرية"[(2)] كما يراها جاكبسون JAKOBSON (أي العوامل التي تجعل الأثر أثرا أدبيا)[(3)]، مما يضمن التواصل والسيطرة الثقافية من خلال عولمة الشعرية.

وفي هذه الحالة، يصبح الشكل صياغة استراتيجية لإضفاء الشرعية على العلاقات الاقتصادية الدولية، أي التماثل والوحدة فيما ينتج، والتنوع والاختلاف

في التغليف والتركيب والتعليب والتسويق، مما يقوي وهم الاختيار والتنوع في الذوق وفي الثقافة وفي الوقت نفسه يرسخ مقولة الشكل المهيمن أو النوع المعرفي التقني المسيطر، وقد أدى بروز هذا التوجه إلى تذويب الثقافة بمفهومها الوطني والقومي في أشكال الشراكة والتكتلات وسقوط ما يسمى بالحواجز القائمة (عرقية، دينية أم ثقافية)، وانهارت مقولة العقل الإنساني القائم على التنوع والاختلاف والوحدة، أمام مقولة العولمة القائمة على وحدة العقل وقطبيته، هذه النزعة التي عملت على تضخيم دور العقل بعد أن تطورت العلوم التجريبية، خيل للغرب أنه اكتشف الحقيقة أو النظام الاقتصادي والثقافي الشامل، وفي هذا الجو العقلي، برزت في الساحة الدولية نزعتان متقابلتان من حيث المنهج أي من حيث الآليات والتقنيات، ولكنهما تنطلقان من مقولة واحدة هي اعتبار العقل آلة معرفية وعلمية شاملة، هي العقل الغربي، وعن هذه المقولة نشأت المركزية الغربية وفلسفاتها الاجتماعية من ليبرالية رأسمالية واشتراكية شيوعية كلية، وهاتان النزعتان هما: المذهب الليبرالي، والمذهب الاشتراكي أو المادية الجدلية.

ولاشك أن مقولة المركزية الغربية ازدادت قوة واتساعا ونفوذا، بعد سقوط المعسكر الشرقي، وأصبحت تعمل بأدوات متطورة في ترسيخ نظام القطب الواحد، أو ما يسمى بالنظام الدولي الجديد(أو مركزية الغرب).

ولذلك نجد مصطلح العولمة[4] في بعدها الاقتصادي بشكل خاص، ينطلق من مقولة المركزية الغربية المستوحاة معرفيا من الفلسفة الليبرالية في تفعيل الحياة الاقتصادية واكتساح الأسواق العالمية، بقدرات تقنية عالية وشركات عملاقة، وتحرير التجارة الدولية، غير مبالية بالدولة الوطنية أو المجموعات الإقليمية الصغيرة تحقيقا لعولمة الاقتصاد.

وبهذا المعنى يصبح الخطاب الليبرالي الاقتصادي في ظل العولمة شكلا استراتيجيا مهيمنا، نجد تفسيره في الأنساق المعرفية والفلسفية وحتى الأدبية حينما تمزج بين المركزية الغربية وبين ما يسمى بالكلية والشمولية، في إطار البنية الإجرائية الدولية، منظمة التجارة الدولية وغيرها من التنظيمات والهيئات العالمية.

ثانيا: أجرأة الخطاب الأدبي

إن هذه الكلية نلاحظها في الأدبيات الكلاسيكية، وفي السميائيات المعاصرة، أو ما يسمى بمدرسة البلاغة الجديدة، التي تشترك مع الدراسات اللغوية سواء في الثقافة الأمريكية أو الإنجليزية، وقد نلاحظها كذلك عند البنيويين أصحاب التوجه الشكلاني، وبذلك تزول المفارقة الوهمية بين "غولدمان" الماركسي، وغولدمان الليبرالي Goldman، وتودروف السميولوجي Todorov، وكوهين J.Cohen البلاغي، لأن الذي كان يجمع هؤلاء النقاد على مستوى الدرس البنيوي والبلاغي هي تلك الخلفية المعرفية والفلسفية المشتركة التي كانت توجه النص النقدي باتجاه العولمة، أي انكسار البلاغة الجزئية، بلاغة الجملة أو العبارة، كما هو الحال في مباحث البلاغة، الوصل والفصل، الحذف، التقديم والتأخير، وولادة البلاغة العلمية الجديدة والدلالة الكلية للخطاب، وأدى هذا التحول المعرفي في مجال البحوث السيميائية إلى بروز النموذج العالمي للخطاب السردي وللخطاب الشعري، أو ما يسمى بعلم النص Science du texte[5] وهو في الحقيقة من وجهة نظري مصطلح نقدي بديل لمصطلح العولمة في مجال الاقتصاد، لأن الخطاب في ظل التصور البلاغي المعاصر، أصبح منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية تحت عنوان "تحليل الخطاب"، وهي قراءة تبدو أنها حررت الشكل الأدبي من الجزئية، وأكسبته خاصية "الكلية" أي البنية وبالتالي أصبحت البلاغة هي هذا الفضاء الواسع الرحب الذي

يسع تعدد القراءة وتنوعها وانفتاحها في ظل نظام بلاغي عالمي شامل أي عولمة النص في ظل مجموعة من القواعد والتقنيات من أجل الوصول إلى بنية كبرى للنصوص.

إن هذه التكنولوجية التقنية والوصفية قد تكون لها صلة بالعلاقة الشمولية بين المعارف والفنون، وسعيها الدائم إلى التداخل والتقارب والشراكة الفنية وأصبح القارئ المعاصر تقنيا في الكتابة وفي القراءة وربما في كل شيء، يسمع ويقرأ عن تشعير النثر وتقصيد النثر أو شعرية السرد وشعرية النص السردي، وفي ضوء هذه النقلات المعرفية الجديدة، صار الخطاب السردي خطابا شعريا، والنص الشعري خطابا سرديا، وأصبحت القاعدة هي هذا الاستثناء، وأصبح النص هو هذا التنوع الاجتماعي للغة والذات وأذكر هنا بعض الأمثلة فقط للتدليل على هذه الخصائص النوعية التعددية في النص السردي منها: رواية "رجال في الشمس"، "عائد إلى حيفا"، لغسان كنفاني، ورواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" نوار اللوز، للروائي الجزائري واسيني الأعرج، ورواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، والولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، للطاهر وطار، وفي هذه الأمثلة نلاحظ هيمنة الراوي وهيمنة الطاقة الشعرية وتفعيل العناصر الخالقة لما يسمى بشعرية النص حيث تتحقق الشراكة الفنية والتقنية.

أما في مجال الخطاب الشعري، فيكفي أن نلاحظ على صعيد التعبيرية الجديدة، تجربة التفعيل المستمر لوسائل الأداء اللغوي والدرامي والسردي، التي أصبح يمارسها المبدع اليوم في ميدان الكتابة الشعرية، كصيغ فنية جديدة وشبكات معقدة من الدوال تصدم القارئ وتفجعه بمدلولاتها البعيدة ولكنها تنفتح على خلفية نصية، فيحصل التواصل وتتعمق المعرفة من خلال النص ككتابة والتلقي كقراءة، أي من خلال التواصل البنائي على المستويين الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة)، أي أن الكتابة أصبحت نمطا من التنظيم والبناء لا في صيغتها التعبيرية

الجزئية ولكن في أدائها الفني الشمولي، وربما هو الوجه المقابل لعولمة الكتابة، القائم على تجميع العناصر التعبيرية المتجاورة والمتعددة في إطار من الوحدة والشمولية كما هو الحال في القصيدة الدرامية المعاصرة.

وهنا لابد أن نميز بين القراءة النقدية التطورية المنفتحة والقائمة على منهج منظومي تطوري، يثري الأداء الإبداعي ويجدده باستمرار، وبين القراءة النقدية الأحادية التي تسقط في خطأ الرؤية الأفقية والتراكمية المعرفية.

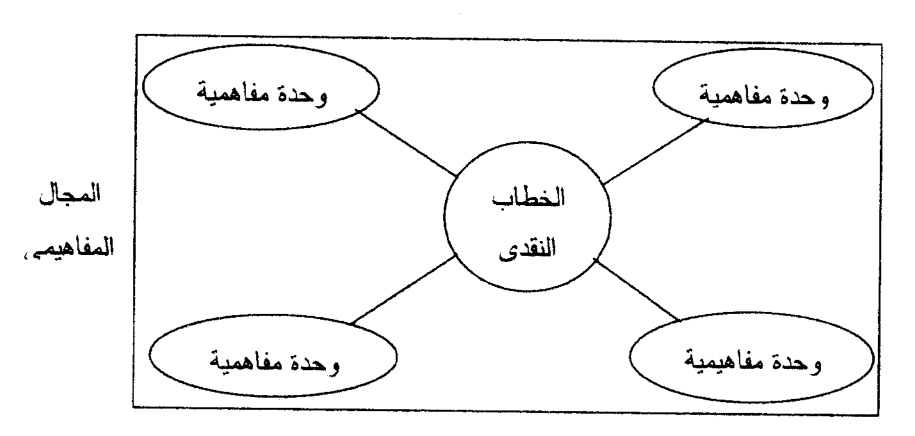
وقد تأثرت وضعية النص الأدبي في شبكة البرامج البحثية الجامعية الأكاديمية إلى حد كبير بهذه العقلية النقدية الكمية، التي تقوم على تكديس المعلومات، وتغييب المسعى البنائي للمفاهيم وإدماجها ضمن الوحدات المعرفية المشكلة للمجال المفاهيمي النقدي، كما هو مبين في الشكل التوضيحي، وبمرور الزمن انعكس هذا سلبا على المردود العلمي للشبكة المفاهيمية المتعلقة بالخطاب النقدي.

وفي غياب المراجعة النوعية للمضامين والإستراتيجيات والطرائق التعليمية والمنهجية، يؤدي إلى تنميط المعرفة النقدية وضعف نجاعتها ووظيفتها أمام تشعب مسارات المعرفة المعاصرة وتنوعها.

ومن هنا فإن وضعية الدرس النقدي في معظم المناهج الجامعية على وجه الخصوص، وضعية تدعو إلى القلق، لأنها وضعية معقدة وشاملة ومرتبطة بأسئلة الحداثة والعولمة من جهة، وضغط الهوية الثقافية والمنهجية من جهة ثانية.

وبين هذا وذلك، يقف الباحث والمؤسسة العلمية والكتاب النقدي في مفترق الطرق وفي غياب التكامل والتنسيق بين هذه الأطراف الأساسية في المنظومة المنهجية والنقدية علينا أن نسأل: ما هي وضعية النص الأدبي في الكتاب الجامعي النقدي الحديث؟ باعتباره مدونة نقدية أساسية، ووسيلة معرفية إجرائية ضرورية في اكتشاف المعرفة وترقية الأداء المنهجي والتقني للممارسة النقدية.

ونعتقد أن الفحص الأولي للمادة النقدية الحديثة المطروحة في سوق المعرفة الآن خاصة في السوق الثقافية والنقدية الجزائرية، تجعلنا نطرح هذا السؤال:هل نجحت هذه المدونة في ترقية الخطاب النقـــدي



وتأهيله ضمن المعطى الإبداعي المعاصر، في ألفية تتميز بالشراكة والعولمة، ولم يعد القارئ فيها قارئا بسيط، وأن الطريق إلى النص الأدبي، أصبح يمر حتما عبر هذه الطرق السريعة في نقل المعلومات وتسويقها، وعبر منظومة منهجية شبكية تعددية وخرج إلى الوجود المنهج العنكبوتي الشبكي، كشبكة الإنترنيت، القائم على تعددية الأبعاد التعليمية والبدائل المنهجية المتنوعة، وسقطت الأفقية في تخطيط الممارسة النقدية، وحلت محلها أطروحة التكامل والتوسع المعرفي، الذي يتحقق في المستويين الأفقي والعمودي وبالتالي القدرة على التعامل مع النظم المعقدة، والعلاقات الشبكية التي أصبحت تميز الحياة النقدية المعاصرة في شتى المجالات.

إن ما نلاحظه أن معظم الدراسات النقدية التطبيقية في النقد العربي الحديث، قد اتخذت شكل الاتجاهات والمشاريع وفقا للعلاقة المفترضة بين الشكل والمضمون، التي لا تزال لم تحسم لحد الآن، بحيث يمكن رصد أربعة مستويات نقديـــة مختلفـــة تدور فيها أغلب الدراسات النقدية، رغم التأكيدات النظرية المتكررة حول وحدة

الشكل والمضمون، وهذه المستويات قد يجدها الباحث في أعمال ناقد واحد، كما يجدها في أعمال باقي النقاد الآخرين.

المستوى الأول: هيمنة الانشغال الإيديولوجي على الفني بـدعوى الرؤية النقدية الواقعية.

المستوى الثاني: هيمنة الانشغال الفني على الاجتماعي بدعوى الرؤية الفنية للنقد.

المستوى الثالث: التوازن بين الانشغال الفني والانشغال الاجتماعي، بدعوى التعايش بين الرؤيتين.

المستوى الرابع: هيمنة النصي بدعوى علمنة الأدب.

وعليه فإن الصورة الغالبة في الدراسات النقدية التطبيقية لدى النقاد، خاصة في البيئة الجزائرية، اتسمت بالمقاربة الأيديولوجية والتركيز على المضمون[6] في العمل الأدبي غالبا باعتباره الغاية والهدف الذي يسعى إليه الأديب، وبالمقاربة الأكادمية التوثيقية التي تسعى كذلك إلى الكشف عن المسار التاريخي الذي اتبعه التفكير النقدي في مرحلة زمنية معينة[7] أحيانا.

إن هذا المسار النقدي الأيديولوجي أو الأكاديمي التاريخي أو النصي الجزئي لخطابنا النقدي، لا يواكب المسار النقدي العالمي، الذي أصبح يرفض مناهج التحليل المضموني والتاريخي، ويؤمن بالمعرفة التي ينتجها النص وفقط[8]، وتحرير عملية القراءة النقدية[9] وتوسيع مساحة التقارب المفاهيمي في الفضاء النظري وبالتالي وحدة الأدوات والمناهج، أي تحرير المنهج من القراءة النقدية الأدبية، وجعله أكثر استقلالية عن الأدب، لأن طبيعة النقد صارت طبيعة تطورية، ترتبط بحتمية التطور المعرفي الشامل، وهي في ارتباطها بالعلوم الإنسانية، يكتسب النقد صفة الحياد والموضوعية، ويجعل المفاهيم النقدية لا ترتبط بالمستويات المعرفية للنقاد،

واتجاهاتهم الفكرية والفنية في فهم طبيعة النقد وأسسه، أكثر من ارتباطها بالقواعد والقوانين النقدية، وصار النقد مقاربة إجرائية عامة ومتعددة الميادين، وهي المقاربة التي ينادي بها علم النص Science du texte وهو علم يتقاطع مع اللسانيات، ومع الأشكال والبنى الكلية، وهنا يقترب علم النص من البلاغة كذلك، وعند ئذ يصير علم النص مرادفا لعلم البلاغة الحديثة.

وقد كان من نتائج هذا التقاطع المعرفي والتقني، الإجرائي، أن بدأ الخطاب النقدي يستقل تدريجيا عن الآخر أي الأدب، حيث أصبح يميل أكثر نحو الاستقلال والاتصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والإنسانية والاستفادة منها، فالناقد الأدبي كما يقول غالي شكري – رحمه الله –، ليس صحيحا مثلا، أنه حين يغيب الأدب – إذا غاب – يغيب النقد[10].

وطبقا لهذا التصور فقد صار الخطاب النقدي مجموعة من القواعد والمراسيم والقوانين معروفة من التنظيم الاجتماعي، وصارت المواقف الاجتماعية والنقدية مواقف نماذج Situations types خاضعة لمعايير معينة، أي أن الخطاب النقدي صار بنية إجرائية كلية (بنية قواعدية)، وبالتالي فإن التشابه بين الأحداث النصية، صار برنامجا نقديا عالميا تراجعت فيه مساحة سلطة التوجيه والحكم النقدي، ولم يعد الناقد أستاذا أو مرشدا، وتراجعت النظرية النقدية، وحلت محلها المقاربة المنهجية الإجرائية، وانهارت سلطة المشروع الاجتماعي، وتصاعدت سلطة المنهج، سلطة الإجراءات، أي خلق المعايير الأدبية التي تساعد على ترقية الحياة الأدبية والفكرية Critique pratique.

وبذلك صار الهدف المعرفي فعلا إجرائيا وسلوكا واضحا ومحددا قابلا للملاحظة والقياس والاختبار والتقويم من خلال الرصد الدائم والمستمر للمعرفة وهي تعمل، وهي المعادلة الإجرائية الصعبة التي يتحقق فيها الأكفأ والأعلى قدرة، مع الأكثر وضوحا وتحديدا وسهولة في الاستخدام[11].

وهي المعادلة التي صارت تتحكم في الخطاب النقدي العالمي، خصوصا بعد التحولات الجذرية المنهجية التي حصلت في مختلف العلوم والمعارف، بفعل الثورة البنيوية بكل تنويعاتها، التي هزت العالم المعاصر وأطاحت بالكثير من الرؤى والمناهج، بعد أن فشلت تلك المناهج التقليدية في إحداث النقلة النقدية الحداثية.

وإذا كانت تلك التحولات البنيوية بكل ألوانها قد هيأت التربة الصالحة لنمو البحث التقني الإجرائي الشامل، الذي لا يعترف بثقافة الاختلاف والتنوع إلا في إطار البنية الإجرائية العامة، فإن المسعى البنائي في الدرس النقدي العربي الحديث عموما، تحول إلى دراسات جزئية لقضايا محدودة النطاق، وبالتالي تراجعت مساحة الفهم البنائي الشامل للقضايا الأدبية.

وقد أدى هذا التحول غير المتساوق لميدان الدراسة النقدية، أن رافق تراكم القضايا النقدية النظرية في دراسة القضايا الأدبية، تراكم للقضايا الأدبية وتكديسها، وعلى الرغم من النجاح المعتبر الذي أحرزته الدراسة الأدبية حاليا، على يد البنياويين والسميائيين خاصة، فإن ما يميز المشهد النقدي في الساحة العربية بشكل عام، هو أنه لا يزال أسير المنهج التقليدي، وخاصة في مجال الشعر، من حيث تقسيم النص إلى الثنائية القديمة الجديدة، أعني قضية الشكل والمضمون، وانقسم النقاد بسببها وعبر المراحل التاريخية والنقدية، إلى فريقين متخاصمين، ينتصر أحدهما للشكل، والآخر للمضمون، وقد كان من نتائج هذا الوضع تذبذب المصطلح النقدي وعدم استقراره، ووقع الخطاب النقدي فيما أسميه بالحرب النقدية الباردة بين أنصار القديم وأنصار الجديد.

ومن هنا نجد أن الحركة النقدية العربية المعاصرة، متعثرة في القيام بإنجاز الوظيفة الأساسية للعملية النقدية، كما تعرضها المفاهيم النقدية الحديثة، التي تجاوزت قضية الشكل والمضمون مجزأين[12]، واستغنت عن المسائل الخارجية

للنص، وأصبحت تركز على وحدته العضوية الكلية، بعناصره البنائية والتعبيرية القائمة على التفاعل والتكامل والانفتاح على أدوات التعبير الدرامي المتعدد، بمعنى أن النص وفق هذا التصور صار بنية حية لا قوام لها إلا باتحاد عناصرها في حركة ديناميكية متشابكة، يصعب فصل جزئياتها، بعضها عن بعض، والبنية الحية هنا (ليست فقط الشكل المعماري للخلية الحية، وليست فقط التناسب الوظيفي لها، إنها الاثنان معا، بالإضافة إلى حركة تطور الخلية)[13].

وخلافا لهذا التصور الحداثي، فقد ظلت المقاربة النقدية عندنا، وخاصة في مجال الشعر، وعلى مستوى الدراسة التطبيقية، متخلفة عن النظرية إلى حد كبير، حتى وإن وجدت دراسة فنية تطبيقية، فقلما نعثر على دراسة نقدية شاملة تتعامل مع النصوص المتعددة، من خلال هذه الرؤية النقدية الجديدة، التي تنظر إلى النصوص كوحدة لا تقبل التجزئة إلى ما يسمى شكلا ومضمونا.

وللاقتراب أكثر من هذه الإشكالية، وللوصول إلى تشريحها، من خلال بعض المقولات النقدية المتداولة، نكتفي هنا بعرض ما يتعلق بمفهوم المصطلح والمنهج، من خلال مدونة نقدية نصية تتكون من أحد عشر مؤلفا نقديا، في تحليل النص، وقد اخترناها — كعينة فقط - لسببين:

أولا: لكونها مؤلفات اشتركت في العنوان، ومعظمها يدور موضوعها حول النص الأدبي، بمعنى أنها وضعت خصيصا لدراسة النص الأدبي وتحليله[14].

ثانيا: ولكونها مؤلفات تتميز بالحداثية في الصياغة والمقاربة.

وتتكون هذه المدونة من 11 مؤلفا[15] كما سبق ذكره:

1- في معرفة النص، يمنى العيد.

2- انفتاح النص، سعيد يقطين.

3- رؤية النص، يوسف نوفل.

4- دينامية النص، محمد مفتاح.

5- في النص الشعري، سامي سويدان.

6- مفاهيم الشعرية، حسن ناظم.

7- الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر.

8- نحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي، سيد البحراوي.

9- بنية الخطاب الشعري، عبد الملك مرتاض.

10- النص والسلطة، عمر اوكان.

11- سلطة النص، مشري بن خليفة.

أما فيما يخص الملاحظات المتعلقة بالمصطلح، فإن المدونة النقدية المــذكورة قدمت بشكل عام تصورات متعددة، وتعريفات كثيرة، تهيمن عليها المقاربة النظرية العامة، والقارئ لهذه المؤلفات النقدية يخرج في نهاية المطاف بجملة من التعــاريف والتصورات الغامضة والمتباعدة أحيانا.

هذه هي صورة الاتصال الأول مع المصطلح النقدي للنص، وهو ما يجعــل الدارس الجامعي عموما واقفا في مفترق التعريفات.

أما فيما يتعلق بالمنهج والتقنيات فعلى غرار التضخم النــاتج عــن ســرد التعريفات والمصطلحات، بلا علاقة تأطيرية موحدة، نلاحظ غموضا وضــبابة في التعريفات المحددة للمنهج والتقنيات، حيث اختلطت الحدود بين ما يسمى بالخلفية النظرية أو الأسس المعرفية[16]، والوسائل التطبيقية الإجرائية، وأصبح التمييز بــين الصيغ النظرية والمنهجية يحمل معنيين: معنى فلسفيا ونظريا يقترب مــن مفهــوم التصور أو المقاربة، ومعنى عمليا تطبيقيا يقترب من مفهوم التقنيات.

وفي غياب العلاقة التكاملية الواضحة، صارت الدراسة التطبيقية للنص عملا تصنيفيا صرفا، وبالتالي تحول النص إلى هندسة جافة، والدراسة النظرية أصبحت هي الأخرى تعني الدراسة التحليلية للنظريات القائمة، وحتى الدراسات التي حاولت الربط بين الجانبين النظري والتطبيقي، يشكل جزئين منفصلين لا يربطهما إلا العنوان، لأن الإشكاليات المطروحة للدراسة والبحث غير واضحة المعالم، فيصبح الجزء الأول عبارة عن سرد تعاريف ونظريات متباعدة أو متناقصة أحيانا، دون إمكانية ربطها بالموضوع المدروس، ويصبح الجزء الثاني تحليلا إحصائيا لبيانات فنية جزئية فقط[17].

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن قدم الخطاب النقدي فهما غامضا للنص بدءا من المصطلح إلى الوظيفة، وليس هذا نقدا لأعمال هؤلاء الباحثين الأجلاء، ولا غضا للبصر عن جدواها العلمية الجامعية، وإنما هو مثال نسوقه فقط، لنؤكد أن جانب الدراسة التطبيقية النظرية التكاملية للنص الأدبي، لم ينل حظه الكامل من الدرس النقدي.

إن تطوير النص الأدبي وترقيته منهجا وتقنيا، يكمن في وضع منظومة نقدية متكاملة وواضحة حتى لا يسقط المتخيل العربي في ثقافة الاستيراد والمحاكاة، وبالتالي تصبح نصنصة الإبداع الأدبي عملية نقدية وثقافية ومنهجية ضرورية يشارك فيها الباحث والكتاب والمؤسسة والحاسوب أيضا، وذلك بخلق حقل نظري جديد قابل للضبط والتقويم والتجدد، ولن يتم ذلك إلا:

أولا : التحكم في المعرفة النقدية بكل نزوعها، من حيث المصطلحات والاتجاهات والمناهج والتقنيات...

ثانيا : التحكم في المعلوماتية والبرامج الحاسوبية، التي تعمل على خلق شبكة انترنيت النقد Internet de critique، أو أنترنة النص Internet de texte وأقرصته "أقراص الليزر.."

أما فيما يتعلق بمدونة الأبحاث والرسائل الجامعية المنجزة والمتمحورة حول مجالات النص، فهي تكاد تكون مجهولة حتى من قبل المختصين، وبالعودة إلى مدونة الرسائل الجامعية المنجزة في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة قسنطينة، نجد أن: ستا وخمسين (56) رسالة جامعية قد تمت مناقشتها في السنوات السابقات، منها: أربع وأربعون (44) رسالة ماجستير واثنتا عشرة (12) أطروحة دكتوراه، وكلها رسائل أنجزت ونال أصحابها الدرجة العلمية ولكنها لم تنشر للأسف، وبذلك لم يتمكن القارئ العربي من الاطلاع على هذه البحوث العلمية الجامعية، للاستفادة مما تم إنجازه في مجال الخطاب النقدي بوجه عام، وترقية المقروئية والمردودية والنجاعة العلمية في الدراسة الأدبية للنص.

أما فيما يتعلق بواقع النص على مستوى المؤسسة البحثية الجامعية، فإننا نلاحظ على مستوى الشبكة البرامجية والبحثية، أن الخطاب النقدي يعالج كمعلومات متناثرة لمجموعة من المعارف الأدبية واللغوية، وتقدم بشكل جزئي معزول في غياب التفاعل والتكامل بين المعرفة الأدبية والمعرفة اللغوية، وبذلك لم تمنح هذه المقاربة في صيغتيها (النظري والتطبيقي) للدارس الجامعي تصورا شاملا للمعرفة النقدية، فلا فرق عنده بين ما يسمى بالمحاضرات أو الدروس التطبيقية، فهي في غالبيتها اجترار وسرد لما قيل حول النظريات وأقوال النقاد، في غياب نسيج نظري محكم ودون ربط موضوعي بين ما هو أدبي وما هو لغوي.

أما الدروس التطبيقية والمنهجية التي تعتبر نقطة أساسية في ترقية النص الأدبي، فهي لا تعدو أن تكون مجرد تعريفات للأدوات والتقنيات، قد لا ينجح

الكثير في تطبيقها عند الحاجة لأن تدريسها يتم بصفة تجريدية وغير متحكم فيهـــا، وبالتالي فإن هذه الشبكة النصية تتميز على مستوى المحتويات بأنها معارف مستقلة عن بعضها البعض، ولكل واحدة منطقها الخاص تستند غالبا إلى قاعدة الفصل بين اللغة والأدب، وقد نشأت عن هذه القاعدة فجوات بين المؤسسة البحثية الجامعيـــة والمحيط الثقافي، وأصبح القارئ يعيش واقعا معرفيا معقدا بطريقة منهجيـــة مشـــتتة وغامضة، ورغم أن الكثير من طلبتنا في الجامعة، يمتلكون رصيدا مـــن المعلومـــات والمعارف في مختلف المواد، لكنهم يعجزون عن توظيفهـــا والاســـتفادة منـــها في الدراسة التطبيقية للنص الأدبي، لأنهم تلقوا المعرفة النقدية نظريا، و بالتـــالي فـــإن غياب الظاهرة الأدبية المعالجة، أو الحدث الأدبي، أو الحقائق العلمية، تبقى في نظـــر الطالب غامضة مما يدفعه إلى حفظ المعلومات والاكتفاء بدراسة الظاهرة المناهج أو البرامج، دون التعرض إلى ظاهرة المشابهة للظاهرة المدروسة.

إن هذا التحصيل النقدي العلمي الإجرائي الهزيل، الذي يكتســـبه الطالـــب الجامعي، لم يعد يسمح له بامتلاك المهارة المنهجية، والقدرة على بناء المفـــاهيم، لا على تكديسها فقط وبالنتيجة يجد الطالب الجامعي نفسه، قد استهلك نصيبا ضئيلا من الممارسة النقدية الإجرائية أي ما قيمته ¼، في حين يســـتهلك مـــن المقاربـــة النظرية النقدية حصة معتبرة تقدر بـــ ¾ المادة النقدية، أي بتعبير رياضي تقـــني، أصبح نصيب النص ¼، و¾ الباقية لغير النص.

وبذلك يلاحظ الدارس الاختلال الحاصل في الخطاب النقدي، وعدم التوازن بين المعرفة الأدبية، والمعرفة اللغوية، وقد أدى هذا الوضع إلى عسر شديد في فهـــم اتجاهات الخطاب النقدي المعاصر، بتنويعاته السميائية وتحليل الخطاب.

إن هذا الاختلال الواضح في مدونة النص نقديا وبحثيا، من حيث الجانـــب المنهجي والنجاعة الوظيفية والبنائية، أو من حيث التوزيع العقـــلاني والموضـــوعي

للمعارف، على مستوى شبكة البرامج، يعد مؤشرا في نظرنا، على تراجع العقلية النقدية الإجرائية، وعلى غياب التوازن والتكامل والتفاعل بين المعارف في المنظومة النقدية، وبالتالي الوقوع في خطأ الاختلال أيضا في المنظومة الإجرائية.

والخلاصة : أن اللغة وحدها، أو الأدب وحده، لم يعد يكفي في مقاربة النص الأدبي، لأن النص صار ساحة للتفاعل المعرفي، ولا حدود للنص، ولا نهاية للقراءة، النص ليس مجرد سلسلة من المعارف المعزولة، النص أصبح شبكة معقدة متعددة المستويات، ومنظومة معرفية زمنية متكاملة ومتطورة باستمرار، وجب علينا، أن ننقل النص من النظرية إلى الممارسة والأجرأة حيث يصير النص فعلا علميا منجزا، وأفعالا أدائية حقيقية قابلة للضبط والقياس، وعندها وفقط يتحسن واقع النص ويتجدد الخطاب النقدي الإجرائي، وتزداد عائداته ومكتسباته العلمية، لأن النجاح في حسم المضامين النقدية، يؤدي حتما إلى النجاح الإجرائي.

الهوامش

[1]- مجلة الثقافة الجزائرية، العددان: 110، 111، 1995، الجزائر، وزارة الثقافة، ص 95.

[2]- مجلة الثقافة الجزائرية، العددان: 110، 111، ص 92.

[3]- فتح الله أحمد، الأسلوبية، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 18.

[4]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1997، ص 51.

[5]- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 44.

[6]- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، الشركة الوطنية للنشر 1983، ص 12.

[7]- محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، قسنطينة، مطبعة البعث، 1974، ص25.

[8]- عز الدين المناصرة، الشعريات، قراءة منطاجية، ط01، الأردن، مكتبة برهومة للنشر والتوزيع 1992، ص 256.

[9]- بسام قطوس، استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، اربد، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ص 13.

[10]- غالي شكري، سوسيولوجية النقد الحديث، ط1، بيروت، دار الطليعة، 1981، ص 12.

[11]- نبيل علي، الثقافة العربية، الكويت، مطابع الوطن، 2001، ص 330.

[12]- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط1، بيروت، دار الفكر الجديد 1988، ص 23.

[13]- مجلة آفاق عربية، بغداد، وزارة الإعلام والثقافة، س 4، 1979، ص 110.

(14)- صلاح فضل، شفـــرات النص، ط 1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع 1995، ص 8.

(15)- في معرفة النص، يمنى العيد، ط1، بيروت، دار الآفاق الجديـــدة 1983 + انفتاح النص، السعيد يقطين، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي 1989 + رؤية النص، يوسف نوفل، القاهرة، دار النهضة العربيـــة 1984 + ديناميـــة النص، محمد مفتاح، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي 1990 + في النص الشعري، سامي سويدان، ط3، بيروت، دار الآداب + مفـــاهيم الشـــعرية، حسن ناظم، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994 + بنية الخطاب الشعري، عبد الملك مرتاض، ط1، بيروت، دار الحداثة 1986 + الـــنص والســـلطة، عمر أوكان، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق 1991 + سلطة النص، مشـــري بن حليفة، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف + في حداثة النص الشـــعري، علي جعفر العلاق، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافيـــة 1990 + الشـــعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، شربل داغر، ط1، الدار البيضـــاء، دار توبقـــال 1988.

(16)- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، نحو منهج علمـــي لدراســـة النص الأدبي، ط1، بيروت، دار الفكر الجديد، ص8.

(17)- Morsely, Dalila, introduction à la sémiologie texte–image, Alger, Office de Publications Universitaires, P 12 + Chaker Salem, Introduction à la sémiotique, Alger, Office de Publications Universitaires, P 30.

مقاومـــة المقرانـــي
فـــي الشعـــــر الشعبـــي

الأستاذ عبد القادر خليفي
أستاذ محاضر ـ جامعة وهران

شهد القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حركات مقاومة مسلحة لمواجهة الاستعمار الفرنسي وأساليبه التعسفية في التعامل مع الجزائريين أبناء البلاد الشرعيين، فقد اضطهدهم وحاربهم وعزلهم واستولى على ممتلكاتهم وداس على مقدساتهم، وجعل منهم طبقة تخدم الفرنسيين فحسب.

وقد صحب هذا النضال المسلح نضال آخر بالكلمة الشفوية المعبرة عن رفض الاستغلال والقهر والاحتقار. لقد لجأت الجماهير الشعبية إلى وجدانها تستنهضه وتستقي منه الصبر والاستمرارية. وجعلت من التغني ببطولات الأبطال وصولاتهم في ميادين القتال بَلسماً يُبقي على شخصيتها وهويتها المتأصلة. وكان الشعر الشعبي أحد أبرز مظاهر التعبير الشعبي لدى الجماهير المقهورة.

ظل الشعر الشعبي في المرحلة الاستعمارية الإذاعة الشعبية المتنقلة بين أفواه الجزائريين، يرصد كل كبيرة وصغيرة من حياة الناس، ذلك أن "الأدب الشعبي هو التعبير الصادق الناصع عن الحياة في بساطتها وتلقائيتها وعفويتها وواقعيتها، لذلك تراه يتجاوب مع الأحداث الكبرى في التاريخ فيسارع إلى تسجيلها، بل يبادر إلى تخليدها."[1]

لم يكتف الشاعر الشعبي بالبكاء على الأطلال والنوح على المآثر، ولكنه كان يزرع الأمل في النفوس. فهو عندما يستعيد ذكريات الأبطال إنما ليثير حماس الجماهير الشعبية لتعمل على منوالهم، فتهب لنصرة المظلوم واستعادة الحق المهضوم، مما جعله يقوم بدور هام "في استمرار الوجود الاجتماعي والحضاري والثقافي للشعب الجزائري، وذلك بتمجيد البطولات والدفاع عن الإسلام وترسيخ العادات وتأريخ الحوادث وإثارة الحس الوطني

والعزة القومية والدفاع عن الإسلام والوطن، وربط الشعب بمنابعه الثقافية والروحية في وجه حملات المحو الشامل ومحاولات الإدماج."[2]

كانت الفترة الاستعمارية 1830-1962 مرحلة ازدهرت فيها مختلف فنون القول الشعبية وبخاصة منها الشعر الشعبي، في الوقت الذي غابت فيه الثقافة الرسمية، لأن السلطات الفرنسية أغلقت المدارس وتابعت المعلمين، فاضطر بعض هؤلاء إلى الهجرة مشرقا أو مغربا؛ فلم يبق أمام جماهير الشعب الجزائري بعد غياب نخبها المتعلمة سوى الكلمة الشفوية المتحررة من كل رقابة، تسير بها الركبان لتنقلها من مكان إلى مكان، تعبر عما يكابده أفراد الشعب الجزائري من ظلم وقهر تحت وطأة الاستعمار الفرنسي.

لقد تغنى الشعراء بأبطال الشعب الذين أبلوا البلاء الحسن في ميادين الجهاد، وحاولوا استعادة ذكراهم بواسطة الشعر الشعبي، فأبدع الشعراء قصائد عديدة عن مختلف هؤلاء الزعماء الذين قادوا الشعب زمنا أحس فيه الشعب آنذاك بأنه موجود وأن له الكلمة الفصل في كثير من الأحيان.

ومن هؤلاء الزعماء الذين خلدهم الشعر الشعبي، والفصيح أيضا، نجد الأمير عبد القادر وبومعزة وبوعمامة وبوزيان ولالة فاطمة نسومر وغيرهم.

وقد احتل المقراني – باعتباره مجاهداً – مكانة هامة في القصائد الشعرية، كغيره من أبطال المقاومة والفداء. فلم يشذ عن القاعدة، وخلده الشعراء هو أيضا، وسنتناول قصيدتين في هذا المجال وردت إحداهما باللهجة القبائلية والأخرى بالعربية العامية.

أما **القصيدة الأولى** فهي لمحند موسى من آيت واقنون، يستعيد فيها الشاعر الشعبي ذكرى البطل المقراني ويبين بطولته فيقول:

الحاج محمد أَيث مقران ———— الحاج محمد المقراني

ذا قور قَرْ يَثرانْ ———— قمر بين النجوم

ثغابَذْ آسبَع أرَمْلي ———— غبت يا أسد الرمال

يوسَد سو أمْ لْويزْ ———— يا صاحب أسنان الجوهر

يَرْفذ أُو طاغونْ ———— الحامل للبندقية

أفو عَوْذيوْ يِقَسّالي... ———— على حصان يلعب

أَيْراذ يَغلي ذي الخزْنة ———— سقط الأسد في الفخ

باشاغا أورْيان ———— اختفى الباشاغا

أقَلاغ ذي لاخرَنْ زْمان ———— نحن في آخر الزمان

أرزَنْ آيْث موقْرانْ ———— سقط آل المقراني

ثغْلي ذرية نْ محمد عَلِي.. ———— دُمرت سلالة محمد علي...

سْفعْ يَسّذَرْ إوَلْنيسْ ———— أطرق الأسد برأسه

يغَلْفيثْ يفيسْ ———— أمام الضبع المنتصرة

ذَقْمي إيَغجْزاسْ لَكْلامْ ———— جَمُدت الكلمات في فمه

ذَنْفخْ يَغْليذْ أَفَلْخَلْقيسْ ———— انتشرت المقاومة في كل الجهات

أورْ نَفهِمْ لامْريسْ ———— لا أحد يستطيع القول

ثامورث أُوكْ مِي ذِمْحاقامْ ———— كيف انتفضت كل البلاد

سي بودواو أرْمي ذو دْريسْ ———— من بودواو حتى أودريس

ذي أيث وَغليس ———— وحتى آيت وَغْليس وراء الجبال

سي برج بوعريريج آرْلْحْمامْ ———— من بوعريريج حتى ميشلي

يَسَرْسْغْ أُوكْ ذيسِيقّسْ ———— حجزت كل أراضينا

يَرْنا لَخْموسيسْ ———— كجزء من المبلغ المفروض

يَقضَعْ ثاخْفيزَثْ إينَسْلمْ.. ———— أصبح المسلمون فقراء[3]....

من استعراض أبيات هذه القصيدة تتضح لنا عدة ملاحظات منها:

1- يتغنى الشاعر بالبطل فيصفه بالقمر الساطع بأنواره بين النجوم، يخترق حجب الليل فيضيء دروب الأرض ليهتدي به الساري ويتأسى به الساهر.

والبطل المقراني كان نجما ساطعا حين تزعم المقاومة الشعبية فأضاء ليل الاستعمار بشجاعته وبسيفه، بعد أن اخترق صفوف العدو مثبتا أن الشعب حي يرفض الضيم والمهانة ولا يبغي عن الحرية بديلا.

والمقراني أسد هذه التربة الطيبة التي تمد الناس بالحياة، غاب إلى الأبد وتركها بيد العدو المتسلط الظالم. لقد وقع الأسد في فخ المستعمر ولا مجال للحركة. ويميل الشاعر إلى وصف المقراني الرجل فيذكر صفاتٍ ومزايا فيه جميلة مثل: صاحب أسنان الجوهر والحامل للبندقية وهو على حصان يلعب. فالشاعر يصف البطل بصفة مجسدة بارزة، وأن النظر إليه محبب وليس منفرا(صاحب أسنان الجوهر).

وهذا ما نجده عند بطل جزائري آخر من زعماء المقاومة الشعبية، هو الشيخ بوعمامة صاحب مقاومة سنة 1881 بالمنطقة الجنوبية الغربية من الجزائر؛ حيث يصفه الشاعر الشعبي بصفات جميلة فيقول:

راهْ دارْ الكابوسْ فوق الخيدوس	بوعْمامة وَلْدْ سِيدْ الشيخ
عينه كَحْـلة بَالهْـوا يَرْفَـدْها	بوعمامة ولد سيد الشيخ
نـتاعْ القادَة والخْـدَمْ هْـدِيَّـة	بوعمامة ولد سيد الشيخ.[4]

فالبطل ليس آلة تقتل الأعداء فقط ولكنه بشر من لحم ودم، له صفات وسلوك وهيئة وهيبة، إلا أنه في كل ذلك يحتل أعلى المراتب وأرقاها.

أما عبارة الحامل للبندقية – على حصان يلعب، فهي تلائم موقفين:

الموقف الأول والبطل في وضع حربي يقاتل الأعداء فيصول ويجول هنا وهناك يمنة ويسرة قدام ووراء ليقطع رقاب هؤلاء ببطولة وشجاعة، يلقنهم دروس النزال والفروسية.

والموقف الثاني وهو في وضع سلمي حين يشارك بحصانه في ألعاب الفروسية بين أقرانه في مناسبات الأفراح كالأعراس وإقامة المواسم، وهي عادة مغاربية تسمى "الفانطازيا" باللغة الأجنبية.

وكلا الموقفين فيه بروز للبطل لأنه في العلو والسمو، ولأن حمل البندقية وركوب الحصان بروز مادي ومعنوي في الوقت نفسه.

وهو عندما يركب الجواد إنما يركب رفيقا وفيا ومساعدا أمينا، لأن الخيل من أعز ما يملك البدو وسكان الأرياف، فهم يعتزون بامتلاكها وركوبها والمشاركة بها في ألعاب الفروسية أو مقارعة الأعداء. يقول حمدان خوجة عن ذلك في كتابه المرآة: "هؤلاء السكان يحبون الخيل حبا جنونيا ولا يفكرون إلا في مضاعفة أعدادها، وهم يفرقون بين أنواعها... ولكن أحسن الأنواع، أي الجياد، فإنها للسباق والحرب ولا تباع إلا نادرا."(5)

لقد كان الجزائريون فرسانا صناديد وهم على ظهور خيولهم، أكدها العدو قبل الصديق، وهاهو الجنرال بيجو يقول ما يلي: "إن العرب ـ يقصد الجزائريين ـ محاربون جميعا، ولا يمكن أن يوجد عربي واحد لا يتقن ركوب الجياد. وهم يمتلكون جميعهم الجياد والبنادق، وكلهم محاربون من الشيخ ذي الثمانين عاما حتى الفتى ذي الخمسة عشر عاما."(6)

وعندما يسقط البطل أو يغيب عن أتباعه بالموت أو الاعتقال أو الهجرة، يبكيه الناس فيعبر الشاعر عن ذلك في قصائده. وهكذا يأسف الشاعر الشعبي محند موسى على غياب البطل المقراني على إثر مقتله في ساحة الوغى، ويصل به الأمر إلى حالة من اليأس والقنوط فيَعتبر ذلك نهاية

الزمان في قوله: "نحن في آخر الزمان، سقط آل المقراني." وذلك بعد أن انكسرت شوكة المقراني سنة 1871 ثم تبعه أخوه بومزراق فيما بعد، والذي كان قد خلفه، ولكنه لقِي المصير نفسه؛ حيث تم القبض عليه في السنة الموالية لاندلاع المقاومة، أي سنة 1872 من قبل السلطات الفرنسية.

لقد قاست الجماهير الشعبية الظلم والقهر بعد غياب بطلها فوجدت في أخبار انتصاراته تأمين لحاجاتها النفسية وتحقيق لرغباتها الفردية والجماعية في القوة والانتصار والتي غابت عنها منذ مدة.

ويُلحِق الشاعر بذلك قوله: "دُمِّرت سلالة محمد علي." ومحمد علي هو حاكم مصر بين سنة 1811 و1849[7]، والذي استطاع التحكم في هذا البلد بكل قوة أمام أطماع الدول الأوروبية آنذاك.

ولكن ما وجه الشبه بين المقراني زعيم حركة 1871 بالجزائر ومحمد عَلي حاكم مصر؟ لاشك أن الشاعر كان على علم بأحداث مصر عن طريق الحجاج والرحالة وغيرهم ممن يتجهون نحو المشرق ويعودون منه. وتشبيه الشاعر لآل المقراني بآل محمد عَلي يتوافق مع ما لحق بكل منهما من أذى، فآل المقراني سقطوا بأيدي الفرنسيين، ومحمد علي – بعد توسعاته في المشرق – أُرغم على توقيع معاهدة لندن سنة 1840 وفرمان 1841 اللتان تخدمان مصالح الدول الأوروبية على حساب مصر. مما أدى إلى الحد من التوسع المصري في بلاد الشام والجزيرة العربية وحصره في مصر، وقد أُجبر محمد علي على احترام الاتفاقيات المبرمة بين الدول الأوروبية والدولة العثمانية وتطبيق بنودها. والمعروف أن الدولة العثمانية كانت في حالة كبيرة من الضعف والاستكانة في مواجهة أطماع الأوروبيين الذين تمكنوا من الحصول على امتيازات واسعة في البلاد العثمانية الإسلامية.[8]

أما منطقة القبائل خاصة، والمناطق المناصرة لحركة المقراني عامة، فقد أُخْضِعت هي أيضا، بعد القضاء على المقاومة، لشروط وعقوبات كبيرة كانت كارثة على المنطقة وعلى مستقبل الجزائر. يقول المؤرخ الفرنسي المعاصر أجيرون في هذا الصدد: "إن انتفاضة 1871 لم تكن مقدّمة، لكنها الأصل والسبب لسياسة التسلط التي أعقبتها."[9] والشاعر نفسه يوضع ذلك في قوله: حجزت أراضينا- كجزء من الضريبة المفروضة- أصبح الناس فقراء.

ويعود الشاعر الشعبي إلى المقاومة مذكرا بالتفاف الجزائريين حول هذه الحركة من بودواو إلى زاوية سي محمد أودريس ومن برج بوعريريج حتى عين الحمام (ميشلي)، ورغم أن الشاعر لم يُلِم في ذلك بكل الجهات التي وقفت مع المقراني إلا أن هدفه الأساسي هو تمجيد الحركة والتذكير بها من أجل الإبقاء على جذوة المقاومة والصمود.

وهاهي قصيدة ثانية قيلت في الفترة الزمنية نفسها للشاعر الشعبي الحاج رابح[10]، يذكر فيها معركة "سوق وادياس" جاء فيها ما يلي:

أيْراث[11] مشهور يسْمِس ـــــــ أيراث اسمها مشهور
ثخليفت ن سيدنا عمر ـــــــ خليفة(أو ذرية) سيدنا عمر
ذي البارود اثْكْسيس ـــــــ خبراء في البارود
أتْ لَمْكْواحل نْ جوهَر دار ـــــــ وبنادق جوهر دار (بنادق دمشقية)
أرْوان الجّهاد الفرنسيس ـــــــ جاهدوا الفرنسيين كثيرا
فْكانْ ذي الواد أشوكارْ ـــــــ رموهم في واد الصخور.[12]

أما **القصيدة الثانية** الواردة بالعامية العربية فهي لشاعر مجهول، يتذكر فيها تجنيد فرنسا للجزائريين في حربها ضد ألمانيا سنة 1870 وما كابده

الشباب الجزائري من مآس في ميادين القتال، ولكن أبطال الجزائر ثاروا رافضين استمرارية الاستغلال، ويقول:

الغبـــريـــني وكّـــاد	يامُر بالجِهـــاد
احْنا شرْفا واسْيـــاد	وطننا نْطَهـــروه
ما ينفعـــنا تَنْـــهادْ	مْعَ القوم الجُحّاد
خطفوا منـــا الاولاد	شعبنا شـــردوه
قال العزيز الحـــداد	يالكِرام الأَجواد
من الظلم والفساد	شعـــبنا ننقـــذوه
فرسان غزار شداد	في وجوه العنـــاد
نحّفروا له الالحاد	نخلِيـــوْا دار بوه.[13]

فالشاعر الشعبي يشير هنا أولا إلى تجنيد فرنسا للجزائريين في عساكرها المحاربة لألمانيا، واستغلالها لإمكانيات البلاد من أجل المصلحة العليا لفرنسا، وهو يقصد بذلك حرب السبعين (1870) التي انهزم فيها الفرنسيون في حربهم ضد ألمانيا مما أدى إلى تشريد أعداد هامة من سكان منطقتي الألزاس واللورين، الذين سيكونون وبالاً على الجزائريين؛ حيث هاجروا إلى الجزائر وسُلمت لهم الأراضي الزراعية التي انتزعت من أصحابها الجزائريين بتهمة المشاركة في مقاومة 1871.

أما الإشارة الثانية فهي قيام عزيز (ابن الشيخ الحداد زعيم الطريقة الرحمانية) بالمناداة بالجهاد، فالتفت حوله الجماهير من أتباع الطريقة للمشاركة مع المقراني في مقاومة 1871 ضد الاستعمار الفرنسي؛ وحيث تحولت مراكز زوايا الشيخ الحداد إلى "أماكن لتنظيم خلايا المجاهدين،

وكانت هي الوسيلة التي تزرع الحماس في صفوف المواطنين وتناديهم إلى الجهاد المقدس بجانب الحاج المقراني."[14]

وبهذا يعيد علينا الشاعر ذلك التضامن الذي أبداه أتباع الطريقة الرحمانية مع حركة المقراني، التي كانت المقاومة الوحيدة التي تزعمها قائد لم يكن زعيما لطريقة صوفية مثل بقية المقاومات الجزائرية الأخرى؛ بل إنه برز من طبقة أرستقراطية كانت تتمتع بعدة امتيازات آنذاك؛ ولكنه استند في حركته تلك على الطريقة الرحمانية المتواجدة بالمنطقة نفسها، "فتحولت الحرب من طابعها الأرستقراطي إلى ثورة شعبية، وأصبح الإخوان الرحمانيون يجاهدون بعاطفة الدين لغرض الحصول عل الاستقلال السياسي بتأييد من كل القبائل كقاعدة شعبية."[15]

ويواصل الشاعر قصيدته بالانتقال إلى ذكر الزعيم العسكري لهذه المقاومة ويقول:

الُمقـــراني بَسلاح	عَوَّل عْــلى الكِفــاح
قام ودارْ البَـــرّاح	يـــا أهْلي الموت خيـــر
المقـــراني غَـــوّار	بْحال شَلـــة رْجـــــال
لَعْساكَـــرْهُم دَمار	في الكَـــدْ شْـــحـــالْ
مَهّد معارك وطراد	الـــدم ثـــم دار واد
شعب كبير للميعاد	لأعْمارْهـــا مْسَـــبْلَـــة

يبدأ الشاعر هذا المقطع بنداء موجه إلى الجزائريين من أجل الالتحاق بالحركة المسلحة، ذلك النداء الذي وجهه المقراني سنة 1871 يدعو الناس إلى الجهاد ضد الفرنسيين من أجل استعادة الحرية المهدورة أو الاستشهاد في ساحات القتال: (المقراني بسلاح – عوّل على الكفاح – دار البراح – الموت خير).

ثم يتعرض لبطولة المقراني ويصفه بالشجاعة والإقدام (المقراني غَوار – لعساكرهم دمار – في الكد شحال)، وهو ليس الوحيد في الميدان بل هناك رفقاؤه الآخرون الذين يقومون بالدور نفسه، ويتميزون هم أيضا بالإقدام (بحال شلة رجال – شعب كبير للميعاد – لأعمارها مْسَبْلَة).

والأصحاب هم العُدَّة والسند وقت الحاجة، بهم يُعز القائد أو يُذل، لذلك يعمل القائد على اختيار الرجال الأكفاء لمساعدته على تنفيذ خططه في مصاولة الأعداء. فالقوة كل القوة في استجادة القواد وانتخاب الأمراء وحاملي الألوية، وقد قيل: "أسد يقود ألف ذئب خير من ذئب يقود ألف أسد." كما قيل أيضا: "رجل بألف وألف كأف."

كان رفقاء البطل هنا أبطالاً لا يهابون النزال، حُماة مَناجيد، أحْلاسا للخيل وأعلاما للشجاعة، يجمعون إلى الفروسية والبطولة قلوبا مؤمنة إيمانا راسخا بعدالة قضيتهم وبفوز مسعاهم.

كان المجاهدون إلى جانب البطل المقراني يحاربون بأرواحهم وعواطفهم، يقهرون نفوسهم ويرغموها على الثبات والإقدام دون خوف، كما قال الشاعر الخارجي المقاتل قطري بن الفجاءة يخاطب نفسه المترددة:

أقول لها وقـــد طارت شَـــعاعا   من الأبطال ويْحَـــك لن تراعي

فإنـــك إن سألت بـــقاء يـــوم   على الأجل الذي لك لن تطاعي

فصبرا في مجال المـــوت صبـــرا   فما نيل الخلود بمســـتطاع.(16)

وبطولة المقراني ورفقاؤه بارزة في ميادين القتال من كلمات وعبارات القصيدة نفسها (لعساكرهم دمار – مهّد معارك وطراد – الدم ثم دار واد).

لقد بلغت البطولة درجة كبيرة من التضحية والفداء؛ إذ كان بعض المجاهدين الجزائريين يربطون بعضهم ببعض فإما الموت أو الحياة معا، وهي شجاعة ما بعدها شجاعة! أليست هي الشجاعة المتهورة! إن العقلانية المجردة كانت تخلي مكانها للعاطفة والعصبية في حياة الأبطال والفرسان، ولعلها كانت لونا من الرومنطيقية المتشكلة من الفوران والاندفاع إلى المفاخر عبر الجسارة المجنونة. من ذلك ما قام به المجاهدون في حركة محمد بوختناش في منطقة المسيلة والحضنة سنة 1860 بربط أرجلهم ببعضها البعض. وقد خلد الشاعر الشعبي هذه الظاهرة في البيت التالي:

خرجوا للجّهاد أولاد الرحابية وعقلوا رجليهم وراح رُخْس العمر.

أما القصيدة فتبدأ بالبيت التالي:

يا راعي الملجوم رَدْ امْهَل ليّ وعودَكْ مَن الابْعادْ جَا عَرْقه يُقْطُرْ.[17]

وقد حدث ما يشبه هذا الفعل في مقاومة المقراني، حيث "هاجم المجاهدون حصن أربعاء نات إيراثن، وربطوا بعضهم البعض حتى لا يتأخروا وحتى يشاركوا بعضهم البعض في الاستشهاد، ولم يُخْفِ الفرنسيون إعجابهم بهذا النوع من المقاتلين، وذلك في تقاريرهم الرسمية إلى رؤسائهم."[18]

وقد وجدنا الكثير من الأمثلة المشابهة لهذه الظاهرة في حركة الشيخ بوعمامة مما سجلناه بأنفسنا مع رواة هم أبناء أو أحفاد رفقاء الشيخ.[19]

هكذا كان أبطال المقاومة في كل مكان، رجالا صناديد لا ينتابهم خوف من الموت ولا يحسبون لها حسابا، لقد أدركوا بمعتقدهم أن الموت حتمي فتقبلوه، وهكذا خططوا لحياتهم على ضوء هذا التقبل، فالموت ينقلهم إلى حياة أفضل وأرحب، حياة النعيم في الجنان، من أجل هذا تهون الحياة الفانية.

إن ثقافة الشهادة هي السلاح الأعظم، كانت ولا تزال السلاح الأفعل لهزيمة العدو وصنع النصر للإنسان، وما ثورة أول نوفمبر 1954 ببعيدة عنا بشهدائها المليون ونصف المليون.

خلاصـــة

إن ما يميز القصيدتين الشعبيتين السابقتي الذكر هو العاطفة الوطنية الجياشة الطافحة والغيرة الدينية الوقادة.

أما الشعر فهو الوسيلة الهامة للتغني بالبطولة والشجاعة بوصف الأبطال في حومات الوغى وفروسيتهم في زحمات القتال وبلائهم ضد الأعداء؛ وبذلك كان الشعر مصاحِبا لقضايا الناس؛ فكل قصيدة مربوطة بحادث معين تبرزه وتخلده في دنيا الناس، وبذلك تم حفظ مآثر الماضي وربطها بالحاضر، فأصبح الشعر للأمة هو "سجل فخرها وعنوان بَأسها وأناشيد بطولتها."[20] وفي هذا المجال تغنى الشعراء الشعبيون بمقاومة المقراني وبقائدها الملهم.

لقد قام الشاعر الشعبي بدور المثقّف للمجتمع والمكوّن لشخصيته والزارع لبذور الأخوة والاستقامة بين أفراده، من أجل لَمِّ الشمل وتوجيه الجهود للدفاع عن الحوزة الترابية والمقومات الشخصية.

الهوامش:

(1)- عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر 2003، ص:81.

(2)- عمار بلحسن، الأدب الشعبي، من مطبوعات مديرية الثقافة بولاية البيض بمناسبة انعقاد "مهرجان محمد بلخير للأدب الشعبي" جوان 1988، ص"24.

(3)- انظر:

- Mouloud Mammeri, Poèmes Kabyles anciens. François Maspero, Paris 1980. PP/441-447.

(4)- انظر: عبد القادر خليفي، المأثور الشعبي لحركة الشيخ بوعمامة، أطروحة دكتوراه دولة، كلية الآداب اللغات والفنون، جامعة وهران، 1991/1900، ص: 650 من الملحق.

(5)- حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق محمد العربي الزبيري، دار الكتاب العربي، بيروت 1982، ص: 72.

(6)- فرحات عباس، الثورة الجزائرية أو ليل الاستعمار، ترجمة وليم خوري، دار الكتب الوطنية، دمشق 1964، ص: 60.

(7)- جاء محمد علي إلى مصر حوالي سنة 1799 في عهد السلطان العثماني سليم الثالث، وكان محمد علي ضمن الجيش العثماني الذي ذهب لحرب الفرنسيين الذين غزوا البلاد المصرية سنة 1798 في عهد نابليون، وقد تمكن الجيش العثماني من هزيمة الفرنسيين وأبلى محمد علي البلاء الحسن في المعارك ضد الفرنسيين الذين غادروا البلاد سنة 1801، مما جعل الباب العالي يعينه واليا على مصر في أبريل سنة

1806، إلا أنه لم يتمكن من حكم البلاد كلها سوى سنة 1811 بعد قضائه على بقية المماليك الذين كانوا ما يزالون يحكمون مصر العليا، وقد قضى عليهم في شهر مارس من سنة 1811 على إثر مكيدة دبرها لهم.

(8)- أحمد طربين، تاريخ المشرق العربي المعاصر، منشورات جامعة دمشق 2003، ص:138.

(9)- انظر:

- Charles Robert Agéron, Les Algériens musulmans et la France, Imprimerie tardy bourges, France 1968. P/57.

(10)- وُلِدَ الحاج رابح في قرية تاووريرت موسى أو اعْمُر (بني دوالة) في نهاية القرن الثامن عشر أو مطلع القرن التاسع عشر الميلادي.

(11)- أيْراث وجمعها آت إيراثن، هم سكان اتحادية أربعاء نات إيراثن (سابقا .Fort National).

(12)- انظر:

- Youssef Nacib, Anthologie de la poésie Kabyle, Editions andalouses, Alger, 1993. P/267.

(13)- جلول يلس والحفناوي أمقران، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر 1975، ص: 16.

(14)- أسعد الخطيب، البطولة والفداء عند الصوفية – دراسة تاريخية- مطبعة الشام، 1995، ص: 187.

(15)- يحي بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين، الجزء الأول، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر 1996، ص:249.

(16)- انظر: عبد القادر خليفي، المرجع السابق، ص: 311.

(17)- يحي بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين، دار البعث، قسنطينة 1980، ص: 111.

(18)- المهدي البوعبدلي، الرباط والفداء في وهران والقبائل المجاورة، مجلة الأصالة، العدد 13، مارس- أبريل 1973، ص: 36.

(19)- انظر: عبد القادر خليفي، المقاومة الشعبية للشيخ بوعمامة، دار الغرب، وهران 2004، ص: 76.

(20)- زكي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب، دار المعارف بمصر 1961، ص: 6.

صدى أحداث (8 ماي 1945)
في الأدب الجزائري المعاصر

الدكتـــور محمـــد العيـــد تاورتـــه
قسم اللغة العربية وآداها
جامعـــة منتوري ـ قسنطينة

توطئة:

ذكـــراك يا يـــوم * تحز في الأحشـــا**

إذْ أقـــبل القـــوم * وحش تلا وحشا**

****

يا يـــوم لم تشرق * شمس على مثلك**

آل الضحى مغـــرق * والملتجى مهلك**

****

يـــا يوم ذكراكا * لـــم تـــبرح البالا**

لـــو طاف مسراكا * بالليث ما صـــالا**

****

زرعت أحســـاكـــا * منبتها الـــصـــدر**

فكيـــف ننســـاكا؟ * إنـــا إذن غـــــدر**

من قصيدة للشيخ محمد البشير الإبراهيمي بعنوان: 08 ماي 1945م.[1]

تمهيـــد

سنقوم هاهنا بتتبع ورصد ما يمكن أن يكون محاولة للإجابة عن سؤال يتعلق بمدى تفاعل الكتاب والشعراء الجزائريين مع أحداث (8 ماي 1945) حال وقوع تلك الأحداث مباشرة، أوفي الفترات اللاحقة المتعلقة بإحياء ذكرياتها.

ولكن لابد هنا - قبل هذه المحاولة - من الإشارة إلى رؤى النقاد ومنظري الأدب، حول مدى وجود علاقة للإبداع الأدبي بالحياة المحيطة بالأديب المبدع أم عدم وجودها؟ وخلاصة هذه القضية أن هنالك نظريتين كبيرتين في هذا المجال، وهما: (نظرية الفن للفن) و(نظرية الفن للمجتمع)، فالأولى ترى أن الكيان الفني (النص الأدبي) مستقل بذاته، وأن قيمته تكمن في بنيته.[2] والثانية ترى أن الفن، ومنه (النص الأدبي)، إن هو إلا نبتة اجتماعية، تعبر عن الإنسان، وعن الأحداث في المجتمع أوفي المجتمعات البشرية؛ إن الأدب عند أصحاب هذه النظرية، إن هو إلا صورة للواقع، مع الاحتراز بأن لهذه الصورة خصوصيتها في التشكيل الفني.[3]

ومن جانبنا لا نرى أن الفنان والأديب على وجه الخصوص، يمكن أن تكون له أية جدوى في مجتمعه وفي أعماله الإبداعية إذا لم يتأثر بما يجري في محيطه الاجتماعي، وإذا لم يتفاعل مع ما يقع فيه، سلبا أو إيجابا، مع العناية والاحتفاظ بوسائله الفنية التعبيرية التي تجعل لتأثره خصوصية متميزة عن الكيفيات التي يتأثر بها الناس الآخرون مثل الصحفيين والمؤرخين وغيرهم ممن يعيشون في محيط الأديب أو الفنان بشكل عام.

ولأن الأديب الجزائري في الفترة الاستعمارية كان يعاني - مثل كل الجزائريين - تلك الضغوط والمظالم الاستعمارية، فإنه لا يعقل إلا أن تكون له ردود أفعال إبداعية (شعرية أو نثرية)، ونحن هنا نحاول أن نتلمس ردود

أفعال أدبائنا وشعرائنا إزاء أحداث (8 ماي 1945) التي سلطها الاستعمار على الجزائريين.

لقد تحدث النقاد والدارسون الجزائريون - على وجه الخصوص - عن صدى هذه الأحداث في الأدب الجزائري ورأوا أن هناك نقصا وصمتا لدى أدباء الجزائر، وبخاصة في أثناء الأحداث؛ يقول الدكتور عبد الله الركيبي:

« وعلى الرغم من أن هذه المأساة قد هزت كيان الشعب الجزائري، وأيقظته من غفلته، وهزت العالم أجمع، على الرغم من ذلك، لم نجد قصائد كثيرة تشيد ببطولة الشعب الجزائري أو حتى تسجل هذا الحدث البارز ولم أدر لماذا؟». [4]

ويتحدث الدكتور صالح خرفي عن أوضاع الشعر الجزائري في هذه الفترة وعلاقته بالحركة النضالية للشعب، وعن مدى تعبيره عن مأساة الثامن من (ماي) 1945، فيقول: «وأبعاد حوادث (ماي) في الشعر الجزائري أبعاد قاتمة وخانقة، فقد انحبس الشعر في أهواله الرهيبة، وأصيب بذهول ووجوم وتلك هي الصدمة التلقائية لمثل هذه المواقف:

ومعذرة اليراعة والقوافي *** جلال الرزء عن وصف يدق». [5]

وإذا كان الدكتور صالح خرفي قد وجد العذر لشعراء تلك الفترة في ثقل الرزء، على عكس الدكتور عبد الله الركيبي الذي تساءل عن صمتهم ولام الكبار منهم على وجه الخصوص، لعدم تفاعلهم بسرعة مع تلك الأحداث، في شكل نصوص أدبية فنية خالدة، فأين تكمن حقيقة صدى أحداث (8 ماي 1945) في أعمال أدباء الجزائر؟ حقا، إننا لم نعثر على قصائد أو أعمال أدبية مؤرخة في أثناء تلك الأحداث مباشرة ولعلها ما تزال مخطوطة – وهوما نأمله – أو لعلها منشورة في مواطن لم نصل إليها، مثلما

لم يصل إليها النقاد قبلنا، أو لعل هذا الافتراض منّا غير صحيح أصلا؛ لحرمان التعبير وصعوبة النشر؟

لكن الأهم - فضلا عن هذه التساؤلات المشروعة حول أحداث غير مشروعة - هو أننا وجدنا قصيدة من الشعر الملحون قيلت قبل أحداث (8 ماي 1945) مباشرة سجلت واقع الشعب الجزائري، وظروفه إبان الحرب العالمية الثانية وبعد دخول قوات الحلفاء (الأطلسيين) إلى الجزائر، ووجدنا كذلك نشيدا للكشافة الإسلامية الجزائرية يتحدث عما جرى في شهر (ماي) في مدينة سطيف، ويستنهض همم الشباب للوقوف إلى جانب الوطنيين من أعضاء حزب الشعب الجزائري.. ألا يمكن أن نعد مثل هذه النصوص تعبيرا أدبيا آنيا عن تلك الفترة - الحرجة والمؤلمة في تاريخ الشعب الجزائري - إنها الفترة التي سبقت الأحداث مباشرة؟

بلى، إن نصوص الشعر الملحون وكذلك نصوص الأناشيد الوطنية تعد شواهد تعبيرية أدبية على تلك الفترة، ولا ننسى أن الأناشيد الوطنية الجزائرية في الثلاثينيات والأربعينيات إلى منتصف الخمسينيات، كانت من أهم ما يعبّر به الشباب - والشعب كله - عن حماسه وعواطفه وثورته. ومن أهم الأناشيد الجزائرية الخالدة في هذا الباب، نشيد (فاشهدوا) للشاعر مفدي زكرياء،[6] ونشيد (جزائرنا يابلاد الجدود) للشاعر محمد الشبوكي،[7] ونشيد (شعب الجزائر مسلم) للشيخ عبد الحميد ابن باديس.[8]

أما قصيدة الشعر الملحون التي أشرنا إليها قبل قليل، فقد جاءت معبرة عن الفترة التي أعقبت (نص البيان الجزائري) الموجه إلى الحلفاء وكذلك نص (ملحق البيان الجزائري) والذي خرجت به قيادات الشعب الجزائري من خلال (اللجنة الإسلامية الأولى)، ثم (لجنة الإصلاحات الإسلامية الثانية) ما

بين شهري (أفريل وجوان) 1943م.[9] وكاتب القصيدة يتوجه بالشكوى إلى الحلفاء (الأنجليز والأمريكان) من أفعال الفرنسيين في الجزائر، فيقول:

ياعمـــي (جـــوني) لفرنسيس راهم ظلموني

بالشر قـــتـــلـــوني   سلطـــوا علي (الميزيرية)

أنت (سكســـوني)   ماشفناشـــ منك الدوني

قـــرب الهونـــي   نحكيلك ما صاير بـــي

لغتنا افنـــســـات   حتى جوامعنا (تفرمات)

ما بقات حيـــاة   ذكريات كثرت علـــي

فرنسا المقهورة   بأعمالها السيئة المشهورة

كي تدور دورة   تعمل فينا ربع مـــزيـــة

وبعد أن يستعرض الشاعر من خلال خياله الساحر آراء قيادات الشعب الجزائري المختلفة والمتنوعة، ما بين متطرف في طلب الاستقلال ومتطرف في مساندته لفرنسا ورضاه عن الوضع الجزائري في ظلها يقول:

جابو مصالـــي   من منفاه في الثلث الخالي

مغبون بحـــال   على الأمـــة الجزائريـــة

أول ما قـــال   قال اعطونا الاستقـــلال

ولينا رجـــال   رانا فهمنا المسؤوليـــــة

رانا ترقينـــــا   يجزي مـــا تحرثو علينـــا

آش هذ الغبينا   راح زمـــان (الفنطزيـــة)

* * *

تكلم بن قانة   قال احنا ما شفنا هانـــه

هذوم اعدانا   أنفوهـــــم للبرواقيـــة

* * *

قام التيجاني	قال الصمت يا اخوانـــي
أنا بلسانـــي	ولســـــان الطرقيـــــة
نعطو ضمان	بلـــي رانـــا في الأمـــان
يسقط (بيتان)	تحيا فرنســـا (الديقولية)

ويصل الشاعر - في نهاية هذه القصيدة الشعبية الطويلة التي حملت من خلال الخيال والسخرية آراء الأحزاب والاتجاهات الوطنية الجزائرية أواسط الأربعينيات - إلى نتيجة مفادها: أن لا شيء سيتحقق للشعب الجزائري في أثناء الحرب العالمية الثانية، وأن كل شيء مؤجل إلى ما بعد الحرب؛

(أبري لاقـــير)	رانا ننـــظـــر فـــي (لافير)
ابقوا على خير	ما نحبـــش تولـــوا لـــي.[10]

ولكن ماذا كان بعد الحرب في الجزائر؟ لقد كانت أحداث (8 ماي 1945) وتبخرت وعود الحلفاء - مثل ما تبخرت قبلها وعود الفرنسيين - وتبخرت معها مطامح الشعب الجزائري في الحصول على حقوقه بالطرق التفاوضية.

وأما النشيد الذي صور ضحايا الشعب الجزائري في شهر (ماي 1945) فهو نشيد الكشافة الإسلامية الجزائرية وهو النشيد الذي دعا أيضا إلى العمل من أجل الوطن دون الخوف من الرصاص ومن الموت؛ قال الشاعر:

حيـــو الشمـــال يـــاشبـــاب حيـــــو الشمـــــال الافريقـــــي

قوموا للحزب الوطـــن ياشباب تبكي العيون كيف لا تبكي العيـــون؟

على الليماتوا في السجون ياالخواني في أول (ماي)، الجزائر في أول (ماي)

ضـــاعـــت شبـــان الـــوطـــن في أول (أفريل)، الجزائر في أول (أفريل)

ضحـــت شبـــان التحـــريـــر بالطيارات فرنسا بالطيارات في قالمـــة

قتلـــت نســـاء وبنـــات على السطايفية ياحزني على السطايفيـــة

ماتـــوا الحـــب الحريـــة قوموا ياناس للعمل قوموا ياناس للوطن

قوموا ياناس ماتخافوش من ضرب الرصاص فضيت كلامي ياشباب فضيت كلامي.[11]

وما يزال هذا النشيد يثير شجون وعواطف وحماس الشعب الجزائري حتى اليوم، وسيظل كذلك لكونه صور أحداثا مؤلمة في تاريخ الشعب الجزائري، كما دعا إلى الاستهانة بالموت في سبيل حرية الوطن، وهو ما حدث بالفعل في أعقاب أحداث (8 ماي 1945) المؤلمة، والفاصلة بين مرحلتين متباينتين في مقاومة الشعب الجزائري للاستعمار الفرنسي.

وإذا تركنا القصيدة الشعبية التي صورت ظروف الجزائر قبيل أحداث (8 ماي 1945)، وتركنا أيضا نشيد الكشافة الذي خلد ما جرى إبان الأحداث، ودعا إلى ما ينبغي على الشباب فعله للرد عليها - وعدنا إلى محاولة الإجابة عن أسئلة النقاد المتعلقة بسبب صمت الأدباء والشعراء الكبار في الجزائر إبان تلك الأحداث - فإننا نجد الأجوبة عن ذلك عند الأدباء والشعراء أنفسهم.

يقول الشيخ محمد البشير الإبراهيمي - وكان من أبرز الأقلام الأدبية في الجزائر خلال الربع الثاني من القرن العشرين، بل وإلى وفاته بعيد الاستقلال - يقول عن صمت الأقلام في التعبير عن شهر (ماي) 1945 وعن الثامن منه على وجه التحديد - (وغبنت حقيقته عند الأقلام فلا تصوير ولا تدوين).[12] ويقول الشاعر الكبير محمد العيد آل خليفة - شاعر الشباب وشاعر الجزائر وشاعر الشمال الإفريقي على مختلف الألقاب التي عرف بها آنذاك - يقول متحدثا عن هول ما جرى للشعب الجزائري إبان أحداث (8 ماي 1945م).

فيالك من خطب تعذّر وصفــه فلم تجر أقلام به فوق أطراسي.[13]

ويتخيل الشاعر الشهيد (الربيع بوشامة) شهر (ماي) إنسانا واجما من هول الظلم الذي وقع عليه وفيه، فيقول مخاطبا إياه:

لي فيك يا (ماي) النّوائب والردى ذكرى ستبقى طيلة الأعــوام

فقدان خيـــر أب وأكرم صحبة وجحيم سجن حُـــفَّ بالإعدام

يا (ماي) قد ظلموك حقا مثلما ظلموا الضعاف، وشوهوك بذام

يا (ماي) مالك واجما لم تنتقم أو ما سقاك الظلم أسوأ جـــام؟؟

يا (ماي) إنا في انتظار حكومة فمتى يساق الظـــلم للإعدام؟.[14]

فالكارثة إذن عطلت المشاعر والأحاسيس وكانت أكبر من أن يعبّر عنها بالشعر والأدب في حينها، وإنما تجمدت العيون، وتبلدت الحواس، وقست القلوب، واتجه الناس جميعا بمن فيهم الشعراء والأدباء إلى البحث عن فعل من نوع آخر، وذلك الفعل هو الذي تمثل بعد ذلك في الثورة المسلحة الكبرى في أول نوفمبر 1954م، ولعل ما قاله الشاعر نزار قباني تعبيرا عن موقف آخر مأساوي كذلك، ولكن بالنسبة لكل العرب، وذلك الموقف هو نكسة (5 جوان) 1967م - أقول: لعل ما قاله الشاعر نزار قباني يصدق -

هول الصدمة - على موقف شعراء الجزائر من نكبة (08 ماي) 1945م.

يقول نزار قباني مخاطبا الوطن العربي:

يا وطني الحزين
حولتني بلحظة
من شاعر يكتب شعر الحب والحنين
لشاعر يكتب بالسكين.(15)

وبالإضافة إلى هول الكارثة - التي أسكتت الجميع وزهدت حتى الشعراء والأدباء في الكتابة عنها - فإن وسائل النشر نفسها لم تكن متوفرة آنذاك؛ فالصحف كانت متوقفة في أثناء الحرب وبخاصة صحيفة (البصائر) التي لم تعد للصدور إلا سنة 1947م؛ والمطابع نادرة أو معدومة، ولذلك أشرنا قبل قليل إلى أنه قد تكون هنالك بعض الكتابات التي لم تنشر في حينها، ولعلها مازالت مخطوطة عند أصحابها أو لدى ذويهم، وقد تظهر تلك المخطوطات لاحقا؟

ولكن، هل إذا لم نجد أشعارا ولا أنواعا أدبية أخرى، قيلت أو كتبت مباشرة في أثناء الأحداث، أو على الأصح أرخها أصحابها أو نشروها في فترة الأحداث من سنة 1945 — مثلما لاحظ النقاد والدارسون في مجال الأدب الجزائري الحديث والمعاصر.(16) — فإن معنى ذلك أن تلك الأحداث بقيت غفلا من غير ذكر لها؟ كلا، بل لعل العكس من ذلك هو الذي حدث؛ ذلك أن هناك أعمالا أدبية شعرا ونثرا، باللغة الفرنسية وباللغة العربية، بالشعر الشعبي وباللغة الفصحى على حد سواء، وخلدت جميعها تلك الأحداث، بأن وصفتها ووصفت ظروفها وما وقع في أثنائها للشعب الجزائري؛ مع الاحتراز هنا بأن تلك الكتابات قد جاءت من كتابها في فترات لاحقة على الأحداث بعد أن استعاد الأدباء والجزائريون عموما -

توازنهم النفسي من جراء صدمة تلك الأحداث التي لم يجدوا لها مبررا أبدا، إلا في حقد الاستعمار الفرنسي على الجزائريين.

أما كتاب الجزائر باللغة الفرنسية، منذ أواسط الأربعينيات، فإنه يمكن ملاحظة أن إحياء ذكريات أحداث (8 ماي 1945) أصبح واحدا من الموضوعات الرئيسية في أعمالهم الأدبية على مختلف أنواعها الشعرية والنثرية، وهو ما وجد في أعمال مثل: (سطيف في ماي) للشاعر قدور محمصاجي، و(نشيد الناجين) لمؤلف مجهول، و(أبناء العالم الجديد) لآسيا جبار، و(البصمة الأخيرة) و(التلميذ والدرس) لمالك حداد و(نجمة) و(الجثة المطوقة) لكاتب ياسين.. وغير ذلك من كتابات الجزائريين الأدبية باللغة الفرنسية.(17)

وأما الشعر الشعبي فقد أسهم أيضا في إحياء ذكريات هذا الحدث الكبير يقول الشاعر: إبراهيم ابسيسه في قصيدة حول (مأساة يوم 8 ماي 1945):

يوم أثمنية (ماي) مـــاداروا الأرذال	جيش الاستعمار بظلمه وادغالو
في هذا التاريخ جوزنا الاهـــــوال	امسجل شاهدبـــيه أجيالـــــو
اللّي عنده النّيف لا ينسى محـــــال	الظلم اللي جـــاز عنا بهـــوالو
يبقى ذكرى انذكروبيها الأجيـــال	واش دار الاستعمار هوومفعالوا
فالخمسة وربعين شهدوا به ارجال	جيش الاحتلال قـــام بظـــلالو

وبعد أن يسرد الشاعر كل ما قام به الاستعمار وأعوانه من قتل ونهب وسجن وتدمير للقرى والممتلكات، وبعد أن يذكر الأماكن التي لحقها ذلك التدمير، ويذكر حتى بعض الشهداء الذين سقطوا في تلك الأحداث – يدعو إلى الجهاد من أجل تحرير الوطن، وذلك انطلاقا من الجبال الجزائرية يقول:

ياجيش الكفاح اسكن في الجبال وحارب الأعداء اللي عنك صالو

حرر وطنك من جيش الاحتلال الوطن العزيز يحيا برجالـــــو.[18]

ولقد أحيا الأدب العربي الفصيح في الجزائر ذكريات أحداث (8 ماي 1945) في السنوات اللاحقة لذلك التاريخ: فالشيخ محمد البشير الإبراهيمي - وقد كان من أبرز الأقلام الأدبية والصحفية في الثلث الثاني من القرن العشرين في الجزائر - قد نشر سنة 1948م في صحيفة البصائر العدد[19] قصيدة ومقالة عنوان كل منها (ذكرى 8 ماي)،[20] وكتب الشاعر الكبير محمد العيد آل خليفة قصيدة طويلة في إحياء ذكرى تلك الأحداث، وهي بعنوان (لا أنسى)،[21] ووجدنا هذا الشاعر يذكر شهر (ماي) في قصيدة أخرى تحمل عنوان (من وحي الثورة والاستقلال).[22] ووجدنا للشاعر أحمد الطيب معاش حول هذا الموضوع قصيدتين طويلتين؛ الأولى بعنوان: (ذكرى 8 ماي بين دلال "الألب" وجبال الأطلس)، والثانية بعنوان (في ذكرى شهداء (8 ماي 1945 — 1985).

ولقد نشر هذا الشاعر قصيدتيه مرتين؛ المرة الأولى في ديوانه الكبير (التراويح وأغاني الخيام)،[23] والمرة الثانية في مجموعة مستقلة من القصائد سماها (مع الشهداء)،[24] وأما شاعر الثورة مفدي زكرياء فقد جاء حديثه عن أحداث (8ماي 1945) في سياق سرد أحداث تاريخ الجزائر في (إلياذته) التي كتبها لهذا العرض.[25] وكنا نأمل أن نجد لهذا الشاعر الثوري الكبير تخليدا آنيا لأحداث (8 ماي 1945)، وذلك لما لهذا الشاعر من مواقف سياسية ونضال طويل ضمن حزب (الشعب الجزائري).

وكتب الشاعر أبوبكر مصطفى بن رحمون في إحياء ذكرى الأحداث التي نحن بصدد الحديث عنها قصيدة بعنوان (من عدوان السلطة الفرنسية في القطر الجزائري: حادثة يوم (8 ماي سنة 1945) وهي منشورة ضمن ديوانه،[26] كما كتب الشاعر الشهيد (عبد الكريم العقون) قصيدة معبرة في إحياء ذكرى تلك الأحداث وهي بعنوان (الكون ضاق بكل حكم جائر)، نشرها له الشاعر والكاتب محمد الأخضر عبد القادر السائحي ضمن مجموعة القصائد والتراجم التي تحمل عنوان (روحي لكم).[27] وأما الشاعر السائحي الكبير فقد أحيا ذكرى شهـــداء (8 ماي 1945) بقصيدة تحمل عنوان (أيها الذاهبون أمس ضحايا) ونشرها ضمن ديوانه (همسات وصرخات) نورد منها هذه الأبيات؛ قال:

أيها الذاهبون أمس ضحـــايا ... أخضبت بعدكم رمال وبيد

دمكم فجر الحيـــاة عليهـــا ... فهي بعد الدماء شيء جديد

جرف الغاضبين كالسيل حتى ... لم يعد غاضب لدينا وحيد

طلب الثأر بعدكم فانطلقنـــا ... وتلاقى شهيدة وشهيـــد

ثم عدنا ترفرف الراية الخضراء ... من فوقنا ويعلـــو النشيـــد[28]

ولعل الشاعر الشهيد (الربيع بوشامة) كان من أهم شعـــراء الجـــزائر قبل الاستقلال إحياء وتخليدا في شعره لذكريات أحداث (8 ماي 1945)؛ ذلك أننا وجدنا لـــه عـــدة قصائد حول هدا الموضوع ضمن ديوانـــه الذي ظهر ضمن منشورات (المتحف الوطني للمجاهد) بالجزائر العاصمـــة، ومن جمع وتقديم الدكتور: جمال قنان.[29]

والحق أنني لا أزعم في هذا العمل الإحصاء الشامل لكل ما كتب شعراء الجزائر وأدباؤها في مجال إحياء ذكريات الثامن من ماي سنة 1945، ولهذا يبقى الباب بالتأكيد مفتوحا لإضافة أشعار وكتابات أدبية جزائرية في

محمد العيد آل خليفة قد خلد كل تلك الأيام الكبرى وغيرها في شعره؛ لقد قال عن ذكرى (الخامس من جويلية سنة 1830) م:

في مثل هذا اليوم ريعت أمتـــي   بالاحتلال، ونالها ما نالهـــا
ولعلّ من جعل الصليب يظلها   سينير من خلف الغيوم هلالها(31)

ولقد تحققت مقولة شاعرنا بفضل الله، وبفضل دماء الشهداء، وبفضل مقاومة الشعب الجزائري وتضحياته طوال أكثر من قرن وثلث قرن.

وبمناسبة احتفالات فرنسا بمرور قرن على احتلالها للجزائر، وهي الاحتفالات الصاخبة التي هزت مشاعر الجزائريين ومست كبرياءهم، قال شاعرنا:

أطلت بجانبي يا ضيف فارحـــل   لحـــاك الله مـــن ضيف ثقيل
مضى بك مذ نزلت عليّ قـــرن   متى يا ضيف تؤذن بالرحيل؟.(32)

ومع أننا لا نستصيغ كلمة (ضيف) للاستعمار، إلا أن الشاعر قد وظفها ضمن أسلوبه السلس المرن بحيث أدت معنى السخرية من ذلك الاستعمار الثقيل وأدت معنى الطرد له من بلادنا.

وأما أحداث الثامن من (ماي 1945) فقد خلدها الشاعر محمد العيد مرتين على الأقل في ديوانه؛ الأولى في قصيدة بعنوان (لا أنسى)،(33) وهي قصيدة طويلة استهلها بالاستفهام والتساؤل عن كتمان إحساسه وألمه إزاء الجرح العميق من جراء ما صنع الاستعمار في أحداث (8 ماي) سنة 1945م؛ فقال:

أ أكتم وجدي أو أهدئ إحساسي   و(ثامن ماي) جرحه ماله آســـي
وأرقب ممن أحدثـــوه ضمـــادة   وهم في جماح لم يميلوا لإسلاس

تمرّ الليالي وهو يدمي فلم نجــد   له مرهما منهم سوى العنف والباس

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن العلاقة بين أفعال الاستعمار في تلك الأحداث، وبين ما كان يقول به ذلك الاستعمار ويوهم الشعب الجزائري من خلاله، فيرى بأن أفعاله في أحداث (8 ماي) قد كشفت كذبه وزيفه وأبرزته في صورة فظيعة، بحيث لا يمكن تصديق أي قول يصدر عنه بعد ذلك.

فظائع (ماي) كذبت كل مزعم   لهم، ورمت ما روجّوه بإفلاس

وينتقل الشاعر بعد هذا إلى وصف جرائم الاستعمار المادية التي سلطها على الشعب الجزائري الأعزل، وعلى كل فئاته من كبار وصغار، نساء ورجال ... وعلى ممتلكاته في المدن والقرى والأرياف؛ فقال:

ديار من السكان تخلى نكاية   وعسفا، وأحياء تساق لأرماس

وشيب وشبان يسامون ذلة   بأنــواع مكر لا تحــد بمقياس.

وبالإضافــة إلى وصفه لأنواع التدمير للمتلكات، وأنواع القتل للبشر، فإنه يفصل ما حل بكل جنس من الجزائريين في تلك الأحداث؛فأما الرجال - أوعلى الأصح من لم يمت من الرجال - فقد أودعهم المستعمر السجون والمعتقلات الجماعية، وأما النساء فقد أهنّ وأوذين في أعز ما تتميزن به وهو شرفهن، فضلا عن نهبه لما لهنّ من حليّ، فقــال:

وأحباس شر أجمعت سجناؤها   ومعتقلوها أنها شــر أحبــاس

ومعتقلات في العــراء مبيــدة   عليها لصوص في ملابس حراس

وغيد من البيض الحسان أوانس تهـان على أيدي أراذال أنكـــاس

ويسلبن من حليّ لهن مرصـع بكل كريم، من جمـان وألمـــاس

وينكبن في عرض لهن مطهـر مصون الحواشي طيب العرف كالأس

ولهـول هذه المظالم والمصائب الذي ذكرها الشاعر، وتلك التي لم يذكرها، فإن الأقلام كفت وجفت عن وصفها وتعدادها:

فيالـك من خطب تعذر وصفـه فلـم تجر أقلام به فوق أطـراس

غير أن العلاج النهائي من الأذى الاستعماري لم يعد في نظر الشاعر في تعداد المصائب ووصفها، وإنما ينبغي أن يتجه إلى الاستعداد والتحضير المادي بالمال والسلاح والتضحيات التي أصبحت الوسيلة الملائمة لمواجهـة ظلما لا يرحم؛ قـال:

ولا خير في عد المظالم وحـدها إذا لم تبن عن مرهفـات وأتراس

سئمنا من الشكوى إلى غير راحم وغير محـق لا يدين بقسطـاس

ويصل الشاعر محمد العيد آل خليفة في هذه القصيدة إلى نتائج أهمها:

- أن وعود الاستعمار كالسراب لا يمكن أن تتحقق أبدا، وأن الفراق أو التحرر من ذلك الاستعمار أصبح ضرورة حتمية جراء ما وقع للشعب الجزائري في أحداث (8 ماي 1945م)، وأن على الشعب الجزائري أن يتخلص من اليأس، وأن يتجه إلى الاستعداد وإلى العمل الثوري، متسلحا في ذلك بعدم نسيان ما فعله الاستعمار الفرنسي في الجزائر مدى الزمن الذي احتلا فيه هذه البلاد؛ فيقول:

وما وعدهم إلا ســراب بقيعة　　وما عهدهــم إلاّ مداد بقــرطاس

ويا أيّها الشعب المروّع لا تضق　　بدنيــاك ذرعا واطّرح خلق الياس

وقل للذي آذاك لا وصل بينـــا　　وموعدنا العقبى فما أنا بالناسي.(34)

أما المرة الثانية التي خلد فيها الشاعر محمد العيد آل خليفة أحداث (8 ماي 1945)، فقد جاءت في قصيدة طويلة أيضا بعنوان: (من وحي الثورة والاستقلال)،(35) مزج فيها الشاعر بين أحداث ثورة نوفمبر 1954، وبين أفراح عيد الاستقلال سنة 1962، دون أن ينسى الأيام الخالدة في تاريخ الجزائر وشعبها، ومنها يوم (8 ماي 1945م)، قال الشاعر:

وطني المفدى بالكفاح تحــررا　　ومصيره بعد النجاح تقررا

فابن الجزائر صار سيد أرضهـــا　　والغاصب المحتل ولّي مدبرا

قد كان تحرير الجزائر غايـــــة　　مثلى لثورتنا وفتحا أكبــرا

جمعية الأمم اصطفتها دولــــة　　وبنت لها بين المنابر منبــرا

لم ننس (مايو)، لا، وَلاَ مَأْسَاتَهُ　　حتى جبهنا الغاصب المتجبرا

ومن حديثه عن الثورة وانتصاراتها وسمعتها بين الأمم، وعن الماضي المؤلم في ظل الاحتلال ... إلى حديثه عن شهر الاستقلال والأعياد التي أقيمت فيه، فيقول:

يا شهر (يوليو) أنت وافد رحمــة　　ونزيل يمن نستطيب له القــرى

أنت (المسيح) ونحن من أحبيتهــم　　فارق السماء مقــدّسا ومقدّرا

قد جاء نصرك غاسلا للشعب من   عـــار احتلال الأجنبي مطهّـــرا

فالشعب أجمع يحتفي بك راضيـــا   مستبشرا، ويراك عيدا أكبرا.[36]

2/ محمد البشير الإبراهيمي : (1989-1965)

لقد أسهم الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في العمل من أجل الجزائر في عدة ميادين ومنها ميدان الكتابة الأدبية والصحفية وبخاصة في فترة الأربعينيات والخمسينيات إلى وفاته؛ فقد ترأس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بعد وفاة ابن باديس سنة 1940، وترأس صحيفة البصائر في سلسلتها الثانية ما بين (1947) و(1956).

ومن بين القضايا التي كتب عنها الإبراهيمي هي إحياؤه لذكـــرى أحـــداث (8 ماي 1945)؛ فقد وجدنا له في هذا الموضوع (قصيدة) و(مقالة)، وكلتاهما تحمل العنوان نفسه (ذكرى 8 ماي)؛ نشرت القصيدة في العدد الخامس والثلاثين من صحيفة (البصائر الثانية) سنة 1948، ونشرت المقالة في العدد السابع والثلاثين من الصحيفة نفسها سنة 1948 أيضا.

وإذا كان محمد العيد آل خليفة يعد أكبر شاعر في عصر النهضة الجزائرية، فإن الشيخ البشير الإبراهيمي يعد أكبر كاتب في الفترة ذاتها، ومع أن هذا الأديب قد خلد ذكرى (8 ماي) بالشعر والنثر، إلا أن كتابته عنها بالنثر كانت أعمق فهو من الذين يمكن أن نقول عنهم إنهم يشعرون نثرا ويكتبون شعرا؛ فقد حشد للحديث عن إحياء ذكرى تلك الأحداث في مقالاته تلك مجموعة هائلة من الأوصاف والتشبيهات والصور البيانية والإنسانية العميقة.

لقد وصف الإبراهيمي ذلك اليوم (8 ماي 1945) باليوم (المظلم) بسبب ما وقع فيه من ظلم على الخلائق في الجزائر، وتصور لهذا اليوم

حواشي وجوانب، ووصف تلك الجوانب بأنها مطرزة بالدماء المسفوكة ظلما، وشبه الأرض في ذلك اليوم بالإنسان المفجوع، فهي مقشعرة بما وقع عليها من بطش الأقوياء. أما السماء فهي مبتهجة مسرورة بما وصل إليها، أو ارتفع إليها من أرواح الشهداء.

لقد خرجت الشمس في ذلك اليوم، في الجزائر، عن طبيعتها من جراء الحزن العميق، فلا حياة ولا نور. وإن هذا اليوم وهذا الشهر كله - قد خرج كذلك عن سنة الطبيعية الربيعية، فلا تجد فيه أزهارا ولا ثمارا.

إن الهول الواقع في ذلك اليوم، وفي ذلك الشهر، قد أذهل العقول، وبلد المشاعر، وجفف الأقلام (وغبنت حقيقته عن الأقلام، فلا تصوير ولا تدوين).[37]

وينتقل الكاتب من وصف المظهر الطبيعي الخارجي لذلك اليوم وذلك الشهر، إلى وصف سلوكات الاستعمار في الجزائر، وهنا لا يستغرب الكاتب أفعال الاستعمار؛ فقد تعود الجزائريون تلك الأفعال طوال أكثر من قرن، ولكنه يستغرب منه - وهو المهزوم في الحرب والمنهوك من جرائها - أن يعيد آثارها بعد انتهائها على الجزائريين، بعد أن ساندوه في الحرب، وتحملوا معه قساوتها إلى أن كان له النصر فيها. (ولو كان هذا اليوم في أوائل الحرب لوجدنا من يقول: إنه تجربة، كما يجرب الجبان القوي سيفه في الضعيف الأعزل).

ومن هنا يربط الكاتب بين الاستعمار وبين الحرب في الشؤم وفي السوء؛ إنهما سليلا أبوة واحدة، وهما متلازمان، فلا يكون الاستعمار إلا بالحرب، ولا يكون الحرب إلا وسيلة للاستعمار. «وقد تلاقت يداهما الآثمتان في هذا اليوم في هذا الوطن؛ فالحرب مودع إلى ميعاد، فقعقعة السلاح تحيته، والاستعمار مزمع عن البقاء في هذا الوطن إلى غير ميعاد، فجثث الضحايا من الأمة الجزائرية ضحيته».

ويصل الكاتب - في التفاتة أسف حزينة على الضحايا الأبرياء من أبناء الجزائر العزل - إلى تقرير حكمة فلسفية تشخص طبيعة الاستعمار بدقة وعمق، ومفاد هذه الحكمة أن الاستعمار عدو للعقول البشرية، وعاص للشرائع السماوية. ودليل ذلك في رأي الكاتب، أن العقول تستحسن قتل القاتل، وتؤيدها الشرائع السماوية في ذلك، غير أن الاستعمار قام على قتل غير القاتل، ظلما وتعسفا،ثم طغى وتجبر، ونسخ حكم الله الآمر بالرحمة في الضعفاء والأبرياء. وبدلا من رحمة الضعفاء، قتل الشيوخ والأطفال والنساء والمرضى.

ولكي يبرز الكاتب شناعة فعل الاستعمار في الشعب الجزائري في أحداث (8 ماي 1945)، فإنه استغل ثقافته الواسعة والعميقة في مجال التراث العربي، حيث انتقى أسطورة (النعمان بن المنذر) التي مفادها: إن له يومين؛ (يوم نحس وبؤس، ويوم نعمى وسعد) وبينهما فسحة ومجال للحظ السعيد.

أما الاستعمار، فإن أيامه كلها (نحس وبؤس، وكلها سود حوالك). وإذا كان طائر النحس عند النعمان يقع على فرد واحد، فإن طائر الاستعمار يقع على أمم كاملة؛ تكون آمنة مطمئنة، فتصبح بين عشية وضحاها ضحايا مبعثرة على وجه الأرض.

وفي الفقرة التي تشكل صلب هذه المقالة يصف لنا الكاتب قمة الكارثة التي أنزلها المستعمر الفرنسي على الشعب الجزائري في أحداث (8 ماي 1945)، مع أن هذا الشعب عانى - ككل الشعوب والأمم - ويلات الحرب في جميع النواحي، ومع أن هذا الشعب لم يتسبب في تلك الحرب، ولم يكن طرفا فيها، ولم تكن له مصلحة فيها، اللهم إلا أمل في أن تصدق الإدارة الاستعمارية الفرنسية في الوعود التي وعدت بها الجزائريين، من حيث

تحسين الأوضاع، والعدالة في الجوانب الاجتماعية، وفي سن قوانين غير عنصرية..

ولكن ماذا كانت النتيجة بعد انتهاء الحرب بالنسبة للشعب الجزائري؟ النتيجة أن الحرب العالمية الثانية انتهت مساء في (برلين) وبدأت صباحا في الجزائر؛ انتهى سفك الدماء في العالم، وبدأ في جزء صغير من العالم اسمه الجزائر؛يقول الإبراهيمي): (وفيما بين خطرة البرق، بين الغرب والشرق، أعلنت حرب من جانب واحد، وانجلت في بضعة أيام عن ألوف من القتلى العزل الضعفاء، وإحراق قرى، وتدمير مساكن، واستباحة حرمات، ونهب أموال، وما تبع ذلك من تغريم وسجن واعتقال؛ ذلك هو يوم (8 ماي 1945).[38]

ولا يجد الكاتب في الرد على كل تلك الآثام الاستعمارية إلا مجموعة من الاستفهامات الاستنكارية التي مؤداها أن الشعب الجزائري وقف إلى جانب فرنسا في تلك الحرب، وأنه فقد أبناءه، وضحى بكل ما تفرضه الحرب، مع أنه لم يكن ينتظر الغنيمة من تلك الحرب؛ لأنه لم يكن طرفا مستقلا فيها، وكل آماله أن توفي الإدارة الفرنسية، والحلفاء الأطلسيون بوعودهم إلى الشعوب الضعيفة المستعمرة ومنها الشعب الجزائري؛ لكن النتيجة كانت عكسية بالنسبة للجزائريين، لذلك يقول الإبراهيمي: «لك الويل أيها الاستعمار! أهذا جزاء من استنجدته في ساعة العسرة فأنجدك، واستصرخته حين أيقنت بالعدم فأوجدك؟ أهذا جزاء من كان يسهر وأبناؤك نيام، ويجوع أهله وأهلك بطان، ويثبت في العواصف التي تطير فيها نفوس أبنائك شعاعا؟، أيشرفك أن ينقلب الجزائري من ميدان القتال إلى أهله بعد أن شاركك في النصر لا في الغنيمة ولعل فرحه بانتصارك مساو لفرحه بالسلامة ـ فيجد الأب قتيلا، والأم مجنونـــة من

الفـــزع، والدار مهدومة أو محرقة، والغلة متلفة، والعرض منتهكا، والمال نهبا مقسما، والصغار هائمين في العراء؟».[39]

والواقع أن من أغرب ما قرأناه في هذا المقال عن سلوكات الاستعمار، في أحداث (8 ماي 1945) في الجزائر، أن الزوجات اللائي فقدن بعولتهن في تلك الأحداث، منعن من الإرث ومن التزوج، وأن الأموال التي أبقتها الأيادي العابثة ـللعساكر وللمعمرين «الكولون» - حبست، فلم يسمح بها أن تقسم بين الوارثين ! ولا حول ولا قوة إلا بالله ويختم الإبراهيمي هذا المقال بفقرة خالدة؛ ستخلّد هذا اليوم وهذا الشهر، من تاريخ وجود الاستعمار الفرنسي في الجزائر إلى يوم الدين؛ فيقول: «يا يوم.. لك في نفوسنا السمة التي لا تمحى، والذكرى التي لا تنسى، فكن من أية سنة شئت، فأنت يوم (8 ماي) وكفى. وكل مالك علينا من دين أن نحيي ذكراك، وكل ما علينا لك من واجب أن ندون تاريخك في الطروس لئلا يمسحه النسيان من النفوس».[40]

والخلاصة أن هذا العمل لا يعدو أن يكون تنبيه إلى ضرورة أبحاث جادة في هذا الموضوع سنقوم بها، أو يقوم بها غيرنا في مستقبل الأيام.

الهوامش والمراجع

(1)- آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم نجله، د. أحمد طالب الإبراهيمي. ج3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص331.

(2)- يمثل هذه النظرية في النقد كتاب: ما هو الأدب؟. د. رشاد رشدي. مكتبة: الأنجلو المصرية. القاهرة. (د. ت).

(3)- يمثل هذه النظرية كتاب: مقدمة في نظرية الأدب. د. عبد المنعم تليمة. دار العودة. بيروت - لبنان. ط2 سنة: 1983.

(4)- دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. د. عبد الله ركيبي. تقديم: صالح جودت. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. (د. ت).ص: 33.

(5)- الشعر الجزائري. الدكتور صالح خرفي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر - بالاشتراك مع: مطابع الشروق. بيروت لبنان (د- ت). ص: 212.

(6)- اللهب المقدس. ص: 71؛ وهو النشيد الوطني الجزائري الرسمي (قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات).

(7)- انظر: ديوان الشيخ الشبوكي. منشورات المتحف الوطني للمجاهد. الجزائر. سنة 1995م. ص: 60.

(8)- انظر: الكفاح القومي والسياسي. الجزء الثاني. ص: 241 وما بعدها.

(9)- المرجع نفسه. ص ص: 271-273.

(10)- انظر: 8 ماي 1945 في الجزائر. مرجع سابق. ص: 175.

(11)- عيون البصائر. محمد البشير الإبراهيمي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. ط2. الجزائر. سنة: 1971. ص: 369.

(12)- ديوان محمد العيد محمد علي خليفة. منشورات وزارة التربية الوطنية. الجزائر. سنة: 1967م. ص:326.

(13)- ديوان الشاعر الربيع بوشامة. جمع وتحقيق. د.جمال قنان. منشورات المتحف الوطني للمجاهد. طبع: المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار. روبية. الجزائر. سنة: 1994. ص: 59. وانظر هذه القصيدة أيضا في كتاب: الشعر الجزائري. د. صالح خرفي. ص: 60 من الملحق الشعري.

(14)- قد أشرنا إلى تساؤلات كل من الدكتور عبد الله ركيبي والدكتور صالح خرفي في هامشي (24، 25) من هذا البحث، ونشير هنا إلى ما كتبه الدكتور أبو القاسم سعد الله في كتابه: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. منشورات دار الآداب، بيروت - ط1. سنة: 1966 م. ص: 39. والجديد في نظرة الدكتور سعد الله أنه نظر بنوع من الإيجابية لأحداث 8 ماي 1945) من حيث كونها نشطت أجيالا من الكتاب في هذا الموضوع، ولكن بترعة نحو الحرية والاستقلال والعلم الرفراف، ص 39.

(15)- هوامش على دفتر النكسة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان سنة 1969، ط4. ص9.

(16)- انظر كتاب: 8 ماي 1945م في الجزائر. ص: 158 وما بعدها.

(17)- مجلة (آمال). العدد (09). الجزائر. سبتمبر – أكتوبر. 1970م ص: 79.

(18)- انظر: عيون البصائر. ص " (367-372).

(19)- انظر: ديوان محمد العيد محمد علي خليفـــة. منشورات وزارة التربية الوطنية بالجزائر:رقم (1). الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. مطبعة البحث قسنطينة (الجزائر) ط1. سنة 1967م. ص: 325.

(20)- المرجع نفسه. ص: 443.

(21)- انظر: التراويح وأغاني الخيام. أحمد الطيب معاش. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. سنة 1986م. ص: 53-501.

(22)- انظر: مع الشهداء. أحمد الطيب معاش. دار الشهاب (باتنة) الجزائر. ط1 سنة: 1985م. ص: 57، 75.

(23)- انظر: إلـــياذة الجزائر. مفدي زكرياء. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. سنة:1987 م. ص: 66، 67.

(24)- انظر: شعراء الجزائر: ديوان ابن رحمون. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. سنة: 1980م. ص:143.

(25)- انظر: روحي لكم (تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث). محمد الأخضر عبد القادر السائحي. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر. سنة: 1986م. ص: 135.

(26)- انظر: همسات وصرخات. محمد الأخضر السائحي. المطبوعات الوطنية الجزائرية. أشرفت دار الطليعة. بيروت على نشره ط1. سنة: 1965م. ص:81.

(27)- انظر: ديوان الشهيد الربيع بوشامة. جمع وتقديم :الدكتور: جمال قنان. منشورات المتحف الوطني للمجاهد. الجزائر. سنة: 1994 م. ص: 50، 58، 150.

(28)- انظر سجل مؤتمر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المنعقد بمركزها العام (نادي الترقي) بالجزائر. دار الكتب الجزائر. ط2. سنة: 1982م. ص: 264.

(29)- ديوان محمد العيد محمد علي خليفة. ص: 264.

(30)- المصدر نفسه والصفحة ذاتها. وانظر أيضا كتاب: من وراء القضبان. عبد الرحمن بلعقون. ط2. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. سنة: 1969 ص: 163.

(31)- ديوان محمد العيد محمد علي خليفة. ص: 325.

(32)- المصدر نفسه. ص: 327.

(33)- المصدر السابق. ص: 443.

(34)- المصدر نفسه. ص: 444.

(35)- انظر: عيون البصائر. ط2. الجزائر. سنة 1971 م ص: 359 وما بعدها.

(36)- المصدر نفسه. ص: 369.

(37)- المصدر السابق، ص: 371.

(38)- المصدر السابق، ص: 371.

(39)- المصدر السابق، ص: 372.

حركية الرؤى حركية التراث
في "أرى ما أريد"
لمحمود درويش

الأستاذ عبد الرحيم مراشدة
جامعة جرش ـ الأردن

في بنية اللغة الشعرية عند محمود درويش

للغة نكهة خاصة ومتميزة عند درويش، الشاعر، وهو من خلال اللغة الشعرية يقيم عالما مختلفا يجسد له هذا العالم خصوصية لافنة، لماذا يتوسل درويش باللغة بوصفها منطلقا لتوكيد خصوصية الشعرية؟ لعل درويش يدرك أهمية اللغة في تأسيس بنى شعرية، من جهة، وفي تأسيس مساحة يريدها في التوصيل، من جهة أخرى في اللغة الشعرية التي يستخدمها درويش، يلاحظ القارئ أنها تسعى إلى توحيد العالم مع الواقع ومع الذات في أن، بحيث تتفاعل هذه الأشياء وتتداخل بكيفية يصعب فصلها لإنتاج النص الشعري الذي يوده مختلفا عن غيره صحيح إن درويش ليس الأوحد الذي يهتم باللغة الشعرية، لكن الاهتمام هنا يشير بوجود قصدية واضحة، وإلا لماذا تندغم، بل وتتداخل أساليب السرد المباشر مع الجملة المكثفة بنائيا ومع التصوير بنوعيه : البسط الواقعي واللاواقعي، القائم على استثمار الخيال.

عن الدارس الحالي ن على الأقل، يجد نفسه مأسورا أو مأخوذا بعالم اللغة عند درويش، ففيها السهل وفيها الممتع، إن هذه الكيفيات التعبيرية عنده، هي التي عول عليها الدارسون، على الأغلب كأساس لدراستهم النقدية، لأن مثل هذه اللغة تتفتح أثناء القراءة عن أبعاد مهمة تساهم في تفكيك النص، قد يجد الدارس الحالي تبريرا ن أثناء القراءة لدرويش لما يراه هنري لوفيفر، مثلا عندما يرى أن اللغة الشعرية هي : (لغز محلول عن العالم وعالم هو في الوقت ذاته إنساني وفوق طبيعي، ففي هذه الخلاقة – الشعرية – تتمحي الثنائية والانقسام والتفريق ويتحقق اندماج المثالي بالواقعي، المجرد بالمجسد، وقد كانا منفصلين من قبل)(1).

في هذا الديوان، قصائد، تشيع فيها (حركية الجملة المعتمدة على حركية اللغة بوصفها أساسا لبناء النص؛ وتتراوح أبنية هذه الجمل ن كما سلف بين

السردية المباشرة والمتنافية والمكثفة والتي تنهل من الواقع غالبا وتمثل تاليا على هذا اللون من البناء الجملي البسيط الذي يتحرك إلى التنامي :

أرى ما أريد من الحقل.... إني أرى.

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني.

هذا السراب يؤدي إلى النهوند

وهذا السكون يؤدي على اللازورد..[1]

تبدأ السياقات الشعرية السابقة بجملة (مفتتح)، بسيطة ومألوفة للقارئ العادي فالشاعر هنا يقف أمام حقل من القمح ويلق ي نظرة عليه المتلقي هنا ينشد خيط الرؤيا والشاعر بهذه الجملة يمارس فعل استقطاب للدخول إلى النص ، ثم ينحرف به تدريجيا ليدخل عالم الواقع من جهة وعالم الخيال من جهة ثانية، إذ يرتبط/يندمج العالمان من خلال القراءة، فماذا يرى الشاعر ؟ ويعاود إنتاجها فيرى ما لا يراه الآخرون، لأنه هنا يستثمر معطيات الخلق الإبداعي عن طريق تماس الواقع مع الخيال فما هو يرى (جدائل القمح) و(الريح تمشطها) ويبتعد في الرؤيا قليلا إلى دائرة أكثر خيالا، ليحمل الشاعر بواسطة اللغة الملتقى على تخيل السراب وعلاقته بالنهوند ويشد ذاكرته لاستحضار مرجعيات النهوند فبمجرد ذكر كلمة (النهوند) يحفزه للبحث عم ما ترمى إليه من دلالات في تراث الإنسان العربي.

اللغة هنا تفعل فعلها في التنوير والتلذذ تغدو الجمل البسيطة في هذا النص مفصلا أساسيا لتحريك دلالات النص الشعري المصاحبة لها والمجاورة فتقوم مثل هذه الجمل مع غيرها بتأسيس (شعرية النص).

وهناك جملة شعرية تشكل لازمة محورية، تتحرك حولها الجمل الشعرية الأخرى هنا : (أرى ما أريد)[2] والتي تتصدر كل رباعية على مدار لقصيدة الأولى في الديوان وتتعدد الرؤية بجمل أشياء (البحر، النيل، الروح، السلم، الحرب، السجن، البرق، الحب، الموت، الدم، المسرح، العبثي، الشعر، الفجر في الفجر،

الناس) بحمل هذه المرئيات تتحرك في مساحة جملة واحدة (اللازمة) ولكنها الرؤية المختلفة عن الرؤية التقليدية والمألوفة التي تنطبق بمجرد الغياب عن الواقع المرئي بوساطة الفعل الذي يتأسس في القول (أغمض عيني)[3] والتي تتكرر كذلك بوصفها لازمة.

ثم أن الجملة (أرى ما أريد) يمكن فيها معنى (الرؤيا الأخرى)، أي بمعنى ما لا يراه الآخر حيث ما أريد يختلف عما يريده الآخرون أو حتى ما يراودهم ن ثم إن درويش يركز على هذه الجملة ويأتي بتوكيد لها، ليشير إلى مرزبتها وفاعليتها على مدار النص (إني أرى) فاللازمة (الجملة الأصلية - أرى ما أريد) يتبعها بجمل مساعدة ويحولها أحيانا إلى لوازم مساندة - إن جاز التعبير مثل (أغمض عيني)، التي تتكرر لـــ (خمس مرات) وجملة (إني أرى)، التي وردت لـــ (ثماني مرات)؛ ولهذا يرى الدارس الحالي أن إلحاحية هذه الجملة، وما تنطوي من أبعاد هي التي تنامت وتطورت في قصائد أخرى، حيث تحولت الرؤية من الشاعر إلى الرائي، كما فعل درويش في قصيدة (الهدهد) حيث أصبح الهدهد هو مركز الرؤيا (الدليل) وشحنه بمعطيات كانت أكثر انحرافا عن المألوف وأكثر تثويرا للمعاني والدلالات.[1]

شعرية النص القص

يتوسل درويش أحيانا بأسلوبيات تشيع في القص ويستعير للوصول إلى عالم الواقع، وتقريبه للمتلقي، ثم ينبني عليه شعريا أبعادا دلالية في هذا الأسلوب (التقريب بين السرد القصصي وبناء جملة فيه وبين الشعرية) مزلق واضح، فإن لم يحس الشاعر التعامل معه، يقوده إلى التضحية بالشعرية، لكن إلى أي مدى نجح درويش في استثمار هذا المعطى ؟ وعلى أي مدى تأثرت الشعرية في نصه ؟ مثل هذه الأسئلة وغيرها، ربما تثور عند المطالعة نصوص (أرى ما أريد)، ففي قصيدة

(رب الأيائل يا أبي... ربما) ن نبد أ بجمل شعرية أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ظاهريا ن ويزيد من نثريتها أسلوب القص حيث يبد أ :[2]

مستسلما لخطى أبيك ذهبت أبحث عنك يا أبتي هناك

عند احتراق أصابعي بشموع شوكك، عندما

كان الغروب يقص خروب الغروب. عندما

كنا – أنا وأبوك – يا أبتي وراءك ولديك...

ثم يصل على :

وأبي خجول يا أبي، ماذا يقول.. ولا تقـــــل

حدثته عنه فأومأ للشتاء، ودس شيئا في الرماد

لا تعطني حبا، همست، أريد أن أحب البلاد

غزالة، فاشرح بدايتك البعيدة كي أراك كما أراك...

صحيح أن الجملة الأولى، تستند إلى تكثيف مبدئي، معتمدا أيضا عل التقديم والتأخير، لقوله : (مستسلما لخطى أبيك) وأفاد من (الحال) ليدل على الهيئة، على الذات المحدثة (الراوي)، إلا أن هذه الجملة سرعان ما تصل إلى الجملة البسيطة في : (ذهبت أبحث عنك يا أبي هناك)، وهي تقص علينا حكاية ذهابه إلى مكان ما، باحثا عن أبيه ويعطي زمن الذهاب : (كان الغروب يقص تقص علينا حكاية ذهابه إلى مكان ما باحثا عن أبيه، ويعطي زمان الذهاب : (كان الغروب يقص خرب الغروب).. ولولا التصوير القائم على الخيال وبعض التركيب في بنية الجملة الداخلية، لتراجعت الشعرية في النص فصورة : (خرب الغروب)، أنقذت الجملة من سقوطها في دائرة النثرية الخالصة، ونقلتها إلى عمق جديد على التخيل.

هذا الأسلوب الذي يفيد من القص، يظهر بشكل لافت في مكان آخر من قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة). حيث ينقل الواقع، ويتخيل عودة الشعب الفلسطيني إلى الأرض، فيسرد الأحداث وكأنها حصلت فعلا، إنه قص في الزمن

الذي يجيء — إن جاز التعبير — صحيح أن الحلم هو إلى ينبني على ما سيكون، لكن الأسلوب القصصي واضح من حيث اختيار جمل تنصب ن موضوعا ن على السرد الأحداث وتقديمها فها هو يقول :

عادوا...

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا

حين استعادوا ملح أخوتهم، فرادى أو جماعات،

وعادوا من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسط من الكلام...

و يزوجوا أبناءهم لبناقم، ويرقصوا جسدا توارى في الرخام

ويعلوا بسقوفهم... وبامية... وثوما للشتاء

وليحلبوا أثداء ما عزلهم... وغيما سال من ريش الحمام[1]

إن هذه الجمل، وغيرها، مليئة بسرد الأحداث المتداخلة بأسلوب القص، لكن القص هنا مكتنز بالشعرية، حيث الشعرية يمكن أن تذوب، وتتداخل من القص والعكس كما يرى تودرورف[2] فالملتقى هنا يبدو وكأنه أمام حركية شعب، في المكان والزمان، عبر فضاء متخيل، يشاهد الأشياء إن جابر التعبير، حتى يمكن له رؤيتها وكأنها أمام العين، أو على خشبة مسرح، ثم إن له القدرة واضحة على انتقاء التفاصيل والأشياء لما لها من مرجعية تثير القارئ وتحفزه على دخول النص.

ففي النص السابق يمكن للملتقى لهذه الجمل المليئة بالحس القصصي أن يتخيل ويسترجع عادة الأعراس (يزوجوا أبنائهم)، وله أن يرى مع الراوي : (البصل والبامية والثوم المعلق على جدران المنازل) وكلها من سمات هذا الشعب الفلسطيني، الذي يشكل موضوع الرئيس لغالبية القصائد عند درويش وما تنطوي عليه هذه السمات فيه أبعاد لامعة تشير إلى البنية والضياع والفقر إضافة إلى أن الكلمات تحيل إلى تجذر الشعب بأرضه.

اللافت عند درويش أنه لم يترك الجملة/الجمل الشعرية، حتى مع أخذها بأسلوب السرد القصصي، على جريانها لتقع في إسهابات لا مبرر لها، وإنما يعيد الإمساك بها، ويعيد لها شعريتها عند شعوره بالحاجة إلى ذلك، وقبل انفراط متانتها، وذلك عن طريق التوسل بالصورة الفنية، فهو، مثلا، بعد السياق الشعري والجملة الشعرية التالية (وليحلبوا أثداء عزهم) التي أتت بعد جمل عدة، فيها كثير من السرد، يقول : (... وغيمًا سال من ريش الحمام، عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي، وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة)، وفي مكان آخر يقول بعد جمل متتالية من السرد : لم يذهبوا أبدا و لم يصلوا، لأن قلوبهم حبات موز في الشوارع[1].

إن مثل هذه الكيفيات التعبيرية تنقذ السياقات الشعرية، وتعيد إليها شعريتها من هنا ينجح درويش في الإفادة من الأسلوب القصصي دون أن يهبط بالشعرية من مكانها، بل يضفي عليها طقسا جماعيا ويجعلها أقرب إلى التناول، بمعنى أنه يقترب من الجمهور، ولكن بحذر واضح وفي ذلك خصوصية تسجل لدرويش، وهذا ما يؤسس لبناء علاقة بين الشاعر والجمهور بعكس الذين يذهبون إلى تقطيع هذه العلاقة أو الذين يشعرون بحقوق بينهم وبين الجمهور.[2]

ومثل هذه الجمل تشيع كثيرا في شعر محمود درويش بشكل لافت، ولعل درويش أيضا في توجهاته هذه يشير إلى مدى احترازه من الانحراف بعيدا خلف تيارات الحداثة، مثلما يحاول غير واحد من الشعراء المحدثين، حتى لا يقع في مزالق تؤثر على شعرية النص وقد تبين حذر هذا من قوله : (إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابها آلاف الشعراء)[3] إذن هو يريد أن يكون محترزا ومتطورا في الوقت نفسه.

وفيما يتعلق ببناء الجملة عند درويش، يلفت الدارس الانتباه إلى أن هناك قصيدة في هذا الديوان تبدو وكأنها مختلفة لغة وتركيبا، عن بقية القصائد في

المجموعة، وكان نمط القصائد القصار عبارة عن مقاطع تتساوى في ترتيبها السطري حيث جميعها تتكون من خمسة سطور شعرية، تنحص كلمات كل مقطوعة بين (19-20) كلمة فقط، ومن القراءة الأولى لها تظهر الجمل الشعرية وكأنها لا ترقى إلى مستوى القصيدة القصيرة، بسبب عدم الكثافة الكافية في بنائها الداخلي، ولوجود لازمة بها تتكرر بكيفيات متقاربة وهي لا تحتمل ذلك بهذه الكيفية التعبيرية، وهذه اللازمة أو ما تشبه الأزمة هي: (شاعر ما يكتب الآن قصيدة بدلا مني، ولد طير اليوم حمامة بدلا منا طائر يحمل رسالة، رجل ما يغسل الآن القمر بدلا مني)[4] هذه البنية الجملية، رغم التعبير الواضح في داخلها وبهذه البساطة المتحولة تبقى بحاجة إلى تكثيف أشد، فقط يشفع لهذه السياقات الشعرية (عنصر الإيقاع وبعض التصوير غير الكافي فيها ليدخلها في دائرة الشعر ولولا أنها في الديوان لما تخيلت أنها لدرويش).

مع ذلك تبق لغة عند درويش في هذه المجموعة بشكل عام، لها حضورها التي لا تشير — باستثناء القصيدة التي أشرت إليها - إلا إليه لاحتفاء درويش باللغة الشعرية بوصفها نرسي قواعد السفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر).[1]

في بنية الصورة الفنية

للإيحاء أهمية واضحة في نقل الدلالات الكافية في السياقات اللغوية إلى مناطق أرحب في التفكير، والصورة الفنية تساهم كثيرا في توسيع دوائر الدلالة، لاسيما في السياق الشعري، ثم إن للصورة فعلها كما للكلمة فعلها في ذات الإنسانية، فهي لا تنتقد الواقع مثله فقط وإنما تعيد إنتاجه في النص الأدبي، من هنا يمكن الاطمئنان إلى أن (الصورة الشعرية لا تقدم التجربة الخارجية حسب بتصوير المعطيات الحسية التي يجريها الشاعر، بل إنها تتعدى ذلك إلى تصوير انفعالاته

ومشاعره الداخلية)[2] وفي ذلك تحفيز واضح للملتقى لمشاركة منتج النص من جهة وفاعلية النص من جهة أخرى ويتحقق بذلك التلذذ بالنص والانسجام مع معطياته.

من الاستقرار بسيط للمجموعات الشعرية التي أنتجها محمود درويش في السابق – على هذا الديوان – يلاحظ الدارس الحالي وجود نقله نوعية في حركية الصورة ولعل التحول بدأ على استحياء، بعيد مغادرة درويش للأرض المحتلة، ونتيجة للاحتكاك والالتقاء بالثقافات الأخرى فراحت تتحرك المفاهيم والأفكار عنده بحيث ساهمت في تغيير البعد القيمي لمكونات القصيدة وعناصرها عند درويش، وأوضح ما يكون هذا التغيير في بناء الصورة وتراكيب الجملة أي في لغته الشعرية، ولما نشأ دراسة هذا الجانب في مجال اللغة بشكل موسع، بسبب اختيارنا للصورة نموذجا للتطبيق، إذ تحتاج البنية اللغوية هي الأخرى إلى دراسة متأنية من هذا القبيل.

كان يلاحظ عند درويش الاهتمام بالصورة البسيطة التي تنقل الواقع كما هو، وصورة ما فيه، بحيث يكون أقرب ما يكن للأصل، وقد كانت مثل هذه الصورة تتناسب والنبرة الخطابية والسردية في مواجهة الجماهير العربية، بعض الخسارات العربية المتوالية لحروبها الفقد فأصبحت الأرض تشكل واجهة واضحة في شعر المقاومة عنده، وموضوعا تدور عليه المدلولات الشعرية بطريقة واقعية، تحاول الاقتراب من مفهوم الجماهير، بل تحاول بهذه الأسلوبية التذكير بها الأدباء والشعراء هذا الاتجاه ونادي بتغييره ووصفه بالأسلوب الخاطئ يقول مروة : (كان محمود درويش هو الذي عبر باسم رفاقه عن هذه الصحوة)[1]، لكن درويش لم يترك بعض الصورة البسيطة وإنما تعليق ببعضها والتقط الصور الأكثر إيجابية وخيالا، وراوح بينهما ربما لأنه يريد أن يبقي خطا قويا مع الجماهير، لكنه أفاد في الوقت نفسه من مرجعيات مهمة قائمة في ذاكرته وثقافته وأخرى قائمة في ذاكرة الجماعة (المتلقين). ولعل اتجاه مقولاته الشعرية، غالبا، إلى موضوع الواحد أو على

أقل تقدير، إلى المواضيع التي تصب في النهاية في موضوع : (الأرض ونضال الشعب الفلسطيني)، هي التي دفعته إلى التقاط صور معينة، وتركيبها بحيث تساهم في حفز متلقيه على المتابعة.

فمن قراءة متأنية لهذه المجموعة يتضح أن المكان/الجغرافية/البيئة تأخذ مداها في تشكيل الصورة، وتحيل، على الأغلب، على جغرافية الأرض الفلسطينية، وقليلا ما تكون العربية. فمنذ القصيدة الأولى يأتي بصور تشير إلى (الحقل، البيادر، البحر، الجداول) ومثال ذلك :

1- أرى ما أريد من حقل.. إني أرى

جدائل قمح تمشيطها الريح : أغمض عيني.

2- خضراء يا أرض... خضراء يا أرض روحي

أما كنت طفلا على حافة البئر يلعب

3- إني أرى غزالا، وعشبا، وجدول ماء...

4- أمن حبة القمح يبزغ فجر الحياء

وفي قصيدة (رب الأيائل ربما) :

كنا هنا قبل زمان وهنا نبقى،

رب الأيال... ربما في ساحة الدار الكبيرة يا أبي

فيغض عني الطرف، يصلح غصن دالية يقدم للحصان شعيرة...

يتناول النعناع من أمي يدخن تبغه يحصى ثريات العنب

ويقول لي : اهدأ فأعفو فوق ركبته على خدر التعب.

وفي قصيدة (هدنة المغول) :

1- كائنات من السنديان تطيل الوقوف على التل... قد يصعد العشب

2- من خبزنا نحوها إن تركنا المكان...

3- من سيملا فجرنا بعدنا...

4- إننا صاعدون إلى التل كي نمدح الله...

5- كم أردنا السلام لغازلة الصوف... للطفل قرب المغارة

ومن قصيدة (مأساة النرجس) :

عادوا

1- من آخر النفق الطويل إلى مراياهم...

حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، عادوا...

وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة...

جبل على بحر

وخلف الذكريات بحيرتان... وشارع لروائع الليمون.

2- وإن الأرض تورث كاللغة

ومن قصيدة (الهدهد) :

1- أم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعد...

من خرم إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديد

2- لنرجع الينابيع إلى الصغيرة لم نكن ورقا

لتأخذنا الرياح إلى سواحلنا

3- طيري يا ابنة ريشي : يا طيور السهل والوديان، طيري

طيري سريعا نحو أجنحتي وطيري نحو صوتي...

4- نحن الثنائي السماء - الأرض، والأرض - السماء

6- (لا أنت إلا أنت) فاخطفنا إليك إذا أذنت.

ودلنا يوما على الأرض السريعة قبل دورتنا مع العدم العميق

ودلنا على شجر ولدنا تحته، سرا ليخفي ظلنا...

7- هل محن جلد الأرض ؟...

مثل هذه الصورة (الذاتية في نسيج اللغة) وغيرها كثير، تتمد على جسد القصائد، ومرجعيتها تنبش ذاكرة الملتقى، سواء بأسلوبيها أو بكيفيتها المتكئة على نمط الصور (الحسية والحركية واللونية..إلخ) وتحفز الذاكرة وتحملها على تخيل المكان بكل تفاصيله، وتخيل البئة – بيئة الشعب الفلسطيني، في بيئة وعاداته وتقاليده، لكن اللافت، أيضا، ان هذه الصورة لا تقفك الأرض ومأساة الشعب.

إن هذا التعامل مع الصورة نابع من تعايش الشاعر مع هذا الوسط، فكان الملتقى يرى طبيعة الأرض، حركية الأشياء وتحولاتها في الذاكرة، فلم تعد الأشجار والساحات والدوالي وغازلات الصوف والحقول والقمح.. إلخ، كما هي في واقع، بمألوفيتها ومرئيتها المعتادة، درويش يعيد خلق هذه الأشياء بكيفيات تنسجم مع ما يريد، لخدمة الموضوع الأساس، ويفيد في إعادة هذا الخلق من سعة الثقافة لديه، ومن الخيال أيضا، ومثال ذلك اعني (إعادة خلق/إنتاج الأشياء) :

أرى ما أريد من الحقل.. إني أرى.
جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني،
هذا السراب يؤدي إلى نهوند
وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد.

فمكونات الصورة/الصورة هنا تحيل إلى الواقع وإلى ما وراء الواقع في الوقت نفسه، فالرائي هنا يتمثل حقلا من القمح وجائل قمح (السنابل الشبيهة بالجدائل)، ويتحسس الريح وهي تمر على هذه السنابل/الجدائل وبهذا تدخل النشوة إلى الرئي، وكأني به تسري في جسده فيغمض عينيه تلذذا/الوهلة الأولى، وفي هذه الإغماضة يبدأ انحلاله عن هذا العالم لينتقل إلى عالم الحلم والخيال ليرى، ورغم أنه نغمض العينين، يرى ببصيرته بحلمه... الخ هذا السر الذي يعزف/مع الريح سمفونية أو إيقاعية النهوند الموسيقية، ثم يرى هذا الهدوء الجميل في لحظة التأمل والتلذذ يقود إلى اللازورد.

. إن تحول مسار الرؤية عن العادي، يبدأ مع الجملة الأولى (الرؤية المختلفة في قوله : أرى ما أريد، وتزداد الرؤية عميقا ودلالة بقوله (أغمض عيني)، ليخول الملتقى وينهض به إلى مدار رؤية مختل، لا يقوم إلا بالمخيلة، إذن حركية الصورة تندرج من الرؤية الواقعية للأشياء إلى ما بعد الأشياء، أوهي تعطى الشيء بشيء مختلف، بمعنى تضيف إليه أو تعيد إنتاجه، ثم على مستوى الموضوع تقدم الصورة بهذه الكيفية بتدرج كذلك وتبدأ الصورة بتقديم الواقع بطريقة تحمل الملتقى على البحث في مرجعية هذا الواقع وماله من ترابطات في ذاكرة الملتقى وبهذه الكيفية تتجسد أهمية القراءة الفاعلة المحققة للنص حسب نظرة التلقي[1] ففي الصورة السابقة يستحضر الملتقى طبيعة الأرض من حقول ومزارع... فتذكره بتاريخ هذه الأرض وتاريخ التعامل معها، فتبدو وكأنها جزء من وتذكره بالوجود والهوية بوصفه إنسانا يفقد الأرض يبدو كل ذلك في ما وراء النص بعد التأمل.

والآن سنقف على صورة أخرى تفيد بشكل واضح من المع عطيات الحديثة، بحيث تنطوي على تركيبات تحيل إلى مزيد من العمقية في الفكر والرؤيا مثل هذه الصورة تحتاج إلى إعادة القراءة والتوسل بمرجعيات ومصادر عدة، للوصول إلى ما ترقى إليه من مرموزات تستفز الملقي وتنهض به للوصول إلى مستوى منتج النص، ذلك أن الرمز بهذه الكيفية يمثل (التعبير الممكن الوحيد لجوهر غير مرئي، كأنه مصباح شفاف حوله شعلة روحية... يتجاوز نفسه والعالم الفيزيقي إلى شيء يتحرك فيما وراء الحواس)[2] وتبعا لذلك، سيأخذ الدارس الحالي، الصورة المثارة في قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) بوصفها نموذجا على تركيبة الصورة الفنية.

منذ المرسلة الأولى، العنوان لهذه القصيدة، تقدم التراكيب اللغوية صورة فنية لافتة، فهي ابتداء تتخذ من القديم، الكامن في التاريخ مادة لإظهارها، (المأساة/الملهاة..) وهي مصطلحات تشير إلى ما جاء به اليونان، أرسطو خاصة

حول التسمية في كتابة (فن الشعر) وهي تتعلق بفنون الأدب/المسرح تحديدا من هنا تبدو العنونة ذات دلالة سينمائية هامة لهذا النص حيث العنوان لاسيما في الشعر (يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس يتم منها العبور إلى النص).

درويش يربط في العنوان بين : (المأساة والنرجس)، والنرجس، هذه البنية الجملة التي توجد في بيئة الشاعر (فلسطين)، يقدمها بصورة حزينة، ولا يمكن تمثل العواطف (الحزن والألم) الملتصقة بالنرجس إلا في مخيلة الملتقى/الشاعر، إذ بإعادة إنتاج هذه الصورة تخيل نرجسية ذابلة، مريضة، حزينة..إلخ، ثم هنالك مرجعية هامة تضيء جوانب أخرى في الصورة وهي (النرجسية) كبعد دلالي يلتصق بالذات، فعندما نقول إنسان نرجسي فإننا نعني أنه يهتم بذاته، متقوقع عليها، ونستحضر أيضا أسطورة نرسيس وما لها من دوال في النص، لكن ارتباط النرجسية بالحزن عليها، أمر مختلف ومثير التساؤل، لماذا ؟ والإجابة تمكن في معرفة دوال القصيدة كحالة متكاملة، وفي مقولتها الأساسية ومرجعيات الشاعر ووجهة نظره في أثار الأشياء، فإذا كانت القصيدة، هنا تبدو وكأنها تتحدث عن عودة الشعب الفلسطيني التائه، خيالا وحلما، لهذا يشير إلى الألم والحزن من تحقيق هذه الواقعية على أرضية الواقع المحسوس، وبهذا يصل الملتقى إلى أن(المأساة النرجس).هي (مأساة الشعب).

وما قيل عن هذه الصورة يمكن أن يقال عن (ملهاة الفضة) وعلاقة الفضة بالملهاة بالأرض والإنسان/الأرض كأني بدرويش يحاول تقديم نصه كشرفة تطل على المسرح يقدم مأساة الشعب والإنسان/الأرض وهي إشكالية تقلق درويش وتلح عليه، بسبب أنه يعيش هذه المأساة في شعبه، وعاشها على أرضه فلسطين وخارجها.

ولنأخذ صورة أخرى (عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا البحر الإلهي) إن مقولة القصيدة تشير إلى أن الذين عادوا هم (الشعب الفلسطيني) لكن

اتجاهات الصورة توضح كيفية العودة، فيحملها النص على تخيل الهواجس، وكأن لها أطرافا تسير بالعائدين فالهاجس من الحلم والتخيل إذن هي عودة في الحلم و أين ؟ إنها عودة إلى البحر الإلهي يجسد الشاعر هنا من السحر الإلهي غير المرئي في الواقع شيئا مرئيا، سطحا جغرافيا، إنه يعطي بعد القداسة لهذا السطح الذي سيشير بعد إعادة القراءة إلى أرض فلسطين كذلك.

ويلفت الانتباه أيضا، صورة أخرى قائمة على تجمع ما لا يأتلف إلا في الخيال وهي : (هل كان للزيتون ما يكفي من معنى لنملأ راحتيه سكينة، وجروحه حبقا وندلق روحنا أيضا ⁽ليه)لماذا الزيتون ؟ كثيرا ما يشير درويش، وحتى غيره إلى الزيتون ويدخله في سياقاته الشعرية فالزيتون كما هو معلوم من معالم هذه البلاد الشرقية ن إضافة إلى رمزيته للسلام، إنه التعلق بالأرض والحنين إليها وتتحرك الصورة في مسارها وتأخذ بعدا عميقا، عند قوله (لنملا راحيته سكينة — الزيتون) فيجعل للزيتون راحتين، كأنه إنسان وله جروح، ثم يجسد من الروح كأسا يندلق ألقا كل ذلك لا يقوم (إلا في الخيال)، لكن الصورة بهذه الكيفية لا تأتي هكذا، وإنما لتخدم السياق العام للنص الشعري، فعندما لا يأتي السلام ويمر الزمان بلا زمان وبلا معنى، يكون من الطبيعي أن تغني الروح وتندلق كالكأس، حيث لا جدوى إنها تصب في معنى المأساة (مأساة النرجس).

حتى الكلمات في مأساة النرجس وملهاة الفضة، تساهم في تصوير البصري، بعيدا عما سلف من حديث، فدرويش يقدم لنا ورقة خاصة بكلمات شعرية، مصفوفة طباعيا على شكل يخدم المعنى بحيث تساند ما يقوله لنص، ويمكن الدخول إليها (المقطوعة) بصريا ن ولعل في ذلك تأثر واضح بما جاءت به المدرسة الدادائية وما يحاوله قبلهم من الشعراء العرب في مشجراتهم والصف الطباعي للقصيدة في هذا المقطع يشير على هذا الاتجاه وتبدو الكلمات بصريا وكأنها بحيرة تتماوج فيها

المياه، حيث الكلمات منسوجة بطريقة قصدية وجاءت هذه المقطوعة بعد النص التالي:

(لكن للأنهار وجهتها وليس الأمس ليسكنوا أعلى قليلا من مصب النهر)

ثم يأتي بعد ذلك مباشرة (بالمصب/البحيرة المرسومة بالكلمات) الصورة هنا تشكل نمطا مختلفا قائمة على الإدراك البصري الذي يساهم مع الفكر في إنتاج المعنى والدلالة يصبح البصر عنصرا من عناصر التفكيك للنص (إن جاز التعبير).

وهذا النمط من الصف الطباعي للكلمات – قصديا – جاء في قصيدة (رب الأيائل يا أبي ربها) حيث يجد النص التالي فيها :

(جدار السكون يا أبتي صدى حول صدى، تفجر :

أنا

من

هنا

وهنا

و أنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا)[1]

فبعد كلمة (تنفجر) تتناثر الكلمات ن تتساقط من أعلى أسفل لكن الشاعر بقصيدته لافتة رغم الانفجار والتناثر يحاول التقاط المعنى، فكان التناثر والتبعثر منظما وأعادله المعنى، فالملتقى يمكن له أن يجمع مما تناثر من جمل لها معنى عميق وهو إيمان عميق بالصمود، حيث يمكن إنتاج الجمل التالية من الكلمات

(المتفجرة)- إن جاز التعبير (أنا من هنا) و(هنا هنا) و(أنا أنا) (وهنا أنا) و(أنا هنا) وتتضمن بمجملها توكيدات قوية على (الوجود والهوية) للشعب الفلسطيني، وعلى التعلق بالأرض بحيث يمكن إخراج المعني التالية فيها وعلى التوالي : (في الجملة الأولى يبين الشاعر أنه (من هنا) من هذه الأرض المغتصبة وولد فيها، وهذه الأرض لا يمكن لها أن تتحرك عن كيفيتها و(هنا هنا) لا يمكن أن يكون هناك، وهي عل عهدها (الأرض) وأنا/الإنسان مازلت كما أنا وفيا لها و لم أتغير إنها الأولى، وها أنذا أفق هنا و لم أبرحها (هنا أنا) توكيد للجميع بأني هنا إلى الأبد، إذن هذا التناثر الموزع بصريا، يخال للوهلة الأولى أنه تساقط، لكن بإعادة القراءة يبدو أنه قصدي ومنظم ليخدم النص، ويدعم كليته في الإيحاء والدلالة، فاستخدام التصوير وبهذه اللغة الشعرية الخاصة (يشعرك أنك ماش في أرض خاصة شديدة النماء وهي التي ترفع من نهض التعبير وحرارته).

التناص وفعل النص (قصيدة الهدهد نموذجا)

جاء اختيار الدارس لهذه القصيدة لملاحظته بأنها تنطوي على تداخلات (نصية وفكرية ولغوية وأحداث) بشكل مركز ن بحيث تحمل المتلقي على التسلح بمرجعية من نوع خاص لولوج عوالمها وكشف مكوناتها.

إن أول ما يلفت الانتباه عند قراءة هذه القصيدة طقسيتها اللغوية للوهلة الأولى، حيث تظهر كيفيات تعبيرية تقود إلى أجواء العالم الصوفي، للغة الصوفية نكهة خاصة لا ندركها إلا بالتأمل وإعمال الفكر، بمعنى أن اللغة تنقلنا لما وراء اللغة للكمون المخفي، إنها تحيل وتنفتح على دلالات لا تنتجها إلا كيفيات لغوية قصديه على الأغلب.

إن درويش يفيد بشكل واضح من اللغة الصوفية لماذا ؟ إن موضوعية النص هي (الأرض الغائبة) الحلم والشعب المتلاشي في غياهب الحلم/وكأنه يسعى في

الرؤيا/حلم آخر، فإنه اللغة التي تنطلق من الحلم هي التي تتناسب والعمق الدلالي لمثل هذه المقولة، فهنالك كلمات/جمل تنطوي في بعدها الصياغي على بعد صوفي تدفع المتلقي إلى التساؤل والتأمل، تبدو معرفتها والوقوف على حركتها ضرورة لازمة لتفكيك النص - ولكن سيبقى السؤال ملحا، لماذا التصوف في قصائد درويش ؟ هل هو العشق للأرض/الشعب يصل إلى حد الفناء التلاشي مع المحبوب ؟ هل هو الهروب من واقع (الواقع) إلى عالم الحلم، محاولة الشاعر لتجاوز العجز ؟ أم هو كل إنه يقترب من جوانبه الأشياء بحيث لم تعد محاكاة الأشياء كما هي كمنفردة، بل كما هي مندغمة مع العالم، مع كل هذه الكيفية أيضا تجعل العمل النصي (مصدرا لا ينفذ من التجارب، كلما تم تسليط الضوء عليه بكيفية متنوعة أعطى في كل مرة جانبا جديدا فيه). إذ كيف تعامل درويش مع هذه اللغة؟.

سيأخذ الدارس الحالي بعضا من الجمل، توضيحا لما سلف :

1- أسرى ما نحب وما نريد وما نكون

2- عادت إلينا من رسائلنا رسائلنا (تكررت بكيفيات متقاربة)

3- ويسافر السفر - الصدى منا إلينا

4- من أسمائنا نأتي إلى أسمائنا

5- لن تصلوا إليه، الكل فيه وهو الكل، يبحثوا عنه لكي تجدوه فيه فهو فيه

6- العشق نار العشق

7- وفيه أكل للكل

8- يا هدهد الأسرار، جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا.

9- هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له صفة، هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته، حلق بنا لم تبق منا غير رحلتنا إليه نشكو ما نكابد في الرحيل.

10- لا أنت إلا أنت فاخطفنا إليك إذا أنت ودلنا يوما على الأرض السريعة قبل دورتنا مع العدم العميق

11- يا ليتنا يا ليتنا. ولعلنا

12- حذنا إذا يا هدهد الأسرار نحو فنائنا بفنائه

13- (أنا هي)

14- (فلا أنا إلا أنا)

15- (وأنت تكون أيضا من هو)

16- أنا أرى بالقلب لا بالفلسفة

هل أنت صوفي إذا ؟ أنا هدهد، أنا لا أريد أنا لا أريد... وغاب في أشواقه

17- ها نحن ما كنا وما سنكون.

اللغة في هذه الجمل والسياقات الشعرية، تحيل مرجعيا إلى لغة ابن عربي والحلاج والنفري...الخ؛ لأن هذه اللغة الصوفيين الذين اتخذوا من اللغة عنصرا لتجاوز الواقع والنفاد لما وراء الواقع درويش هنا متشرب حتى الثمالة من هذا المنبع كثيرا، لما به من طاقة تعبيرية هائلة.

لقد راح الشعراء العرب المحدثون يبحثون عن إيقاعية اللغة الرتيبة التي طال أستخدمها، و لم يكن درويش الأول في هذا الاستخدام الحديث، فأدونيس نجح كثيرا في هذا الاستخدام ولعله البادئ في فتح هذه العوامل، لاسيما بع إفادته من القراءات المتعددة في هذا الجانب، حتى وصل به إلى تأليف كتاب أسماه (الصوفية والسوريالية) ويقول أدونيس في هذا الكتاب، عن لغة الشعر الصوفي : (ومع أن الصوفي يكتب باللغة نفسها التي يكتب بها الناس جميعا، فهو شأن الشاعر يستخدمها بطريقة مختلفة، ويجعلها تقول شيئا آخر مختلفا، إنه يضع الكلمات في فضاء لم تعهده ومن هنا يخلق بها جمالا غير معهود) ويرى أن مثل هذا الفعل للغة الصوفية هو الذي عبر عن اهتمام الخلاقين العرب اليوم بالتجربة الصوفية للنفرى،

والغيب اللامفكر فيه... فهذه كلها تذكر بالعالم الغني المتعدد الذي خلقته تلك التجربة).[1]

ولو عندنا إلى الجمل والسياقات الشعرية التي مثلنا بوساطتها على اللغة الصوفية لوجدنا أنها تقترب من لغة الجمل التالية التي اخترناها من الحلاج :

1- حويت بكلي كل كلك

2- أنا الحق والحق للحق حق. لا بس ذاته فما ثم فرق

3- يا أيها الظان، تحسب أني، أنا الآن أو يكون أو كان

4- دع الخليقة لتكون أنت هو أو هو أنت.

5- فلا أعرف إلا بك كما أنك لا تكون إلا بي فمن عرفك عرفني وأنا لا أعرف فأنت لا تعرف)

6- أو قفني وقال أنت ثابت ومثبت فلا أنتظر إلى ثبتك فمن نظرك إليك أتيت)

مثل هذه النصوص وغيرها كثير في الكتب الصوفية، تقدم أسلوبية مختلفة تجعل من اللغة طاقة تكمن فيها دلالات متجددة، فإذا كانت اللغة العادية عند نقلها إلى الشعر وإدخالها في الشعرية، تتخذ دلالات ومرموزات لم تعهدها اللغة النثرية، فكيف بنا إذا كانت لغة صوفية، هي في أساسها مشحونة بدلالات منحرفة، وتنحاز عن اللغة العادية، إذ درويش مثل غيره من الشعراء العرب المحدثين ن يحاول الإفادة من هذه المرجعية الدينية من التراث الصوفي، لغة ومضمونا، فهل نجح في ذلك ؟ إن التطبيق على بعض الجمل والسياقات ذات اللغة الصوفية ستبين لنا مدى هذه النجاحات التي وجدت في نص درويش (الهدهد).

الشاعر يبدأ من الإفادة أولا من عالم الحلم، حيث يفترض لغة الخطاب قائمة على الحوار بين الأنا والآخر، وأحيانا يصبح الآن ن معدلا لصوت الجماعة (نحن) والآخر، هو الهدهد) كما تبين من السياق التالي:

قلنا له لسنا طيورا. قال لن تصلوا إليه، الكل له

والكل فيه، وهو في الكل، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه، فهو فيه

قلنا له طيورا كي نطير، فقال أجنحتي تعالي

والعشق نار العشق، فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان.

قلنا له : هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ جديدة.

هذا النص يذوب فيه شهري بالديني بالتراثي، واللغة والصوفية هنا تفعل فعلها بحيث تربط الشعري بما هو غير شعري (مرجعي في اللاوعي) والقافية تؤسس لانحرافات تقود الملتقى إليها، الهدهد – هنا / الدليل – يقود الملتقى إلى محاولة الانسلاخ من المكان وتجاوز الزمان ليرتحل معه (احترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان) هي محاولة لتجاوز الواقع والدخول في ما وراء الواقع. لماذا ؟ هناك شيء ضائع (معشوق) هو النبع، الهدف المقدس/هو الإله المحبوب في البعد الصوفي، فإذا كانت الأرض هي المعشوق فقد بلغت القداسة هذا الحد، وفي ذلك إظهار قوي للبعد القيمي لها، لأن الأرض/الغائب هي مصدر لعشق والعشق لها، ومادامت تضيع فلا يطار لها كما هو مألوف، الراوي هنا في النص يبدي عجزا عن الحركة، لأنه منخرط بالواقع السيئ الذي لا يساعد على الوصول للهدف، ولهذا يعلن عجزه (قلنا له لسنا طيورا..) لكنه يحثهم على الحركة لأنه يدرك قيمتها في (الانحلال من) و(الدخول في)، ولا تكون ذلك إلا بتغير الهيئة والشكل، فكيف تتغير هذه الهيئة لتصبح قادرة عل الحركة، إنها بالاحتراق للانفلات من الجسد، وهنا قد تقفز صورة الطائر الأسطوري الذي يحرق نفسه ليعود من جديد، ولكي يتجدد ويبعث التجدد في الكون إنه (الفينيق) التجدد.

الانسلاخ أصبح مطلبا إلى النبع، فكل شيء النبع (الكل فيه) و(هو في الكل) لكأني بدرويش يستحضر العشق الصوفي ليقول (كلنا/الشعب في هذا النبع/عشقنا فيه وهو كذلك فينا/نحن الكل) لاحظ التناهي، إنها قفزة لا تكون إلا بالشعر وبهذه اللغة الإشرافية المتجاوزة للمألوفية لتؤسس علاقات ودلالات أن تتكشف إلا باستحضار البعد الصوفي فيها.

وفي النص آخر يقول درويش :

يا هدهد الأسرار شاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبا

هي رحلة أبدية للبحث ن صفة الذي ليست له صفة

هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته حلق بنا

لم تبق منا غير رحلتنا إليه نشكو مكابد في الرحيل

لاحظ كيف يتحول الوطن/الحبيب ليقابل في المنظور الديني الصوفي (الذات الإلهية) والشعب يتوسل (بالهدهد)/الدليل، إنه الوسيلة لولوج عالم الحلم، فإن لم يتحقق الرجوع للوطن حسيا، فحلما على الأقل، لماذا لأن رحلة الاغتراب والابتعاد المستمر عن الوطن أصبحت أبدية هي الرحلة للبحث عن الذي ليست له صفة، تماما كالقول (العجز عن صفتي صفتي) إنه الوطن الذي لا يحيط به لوصف، إنه الشطح الإنفلات من ربقة الواقع، هذا الشعب الذي ذاب وتحول جسده إلى رحلة، هي ما تبقى من الوجود الفلسطيني في هذا العالم المرئي، لهذا يصل الشطح مداه ليستعير درويش لغة الحلاج : لا أنت إلا أنت " تماما ليقول (لا وطن إلا وطن) إنه يضارع الله هنا/الذات الإلهية (قمة القداسة)، ولهذا يجيء الطلب مليئا بصفة الإلحاح لبلوغ اليأس مداه (فاخطفنا إليك) إذا اللغة الصوفية هنا نجحت عنصر التفاعل بين الملتقى والنص.

حركية الهدهد حركية النص

لماذا الهدهد ؟ إن اختيار الشاعر لهذا الطائر ليس عبثا لما يثيره من مرجعيات في ذهنيه المتلقين، بدءا من الأسطورة، مرورا بالموروث الشعبي (أبصر من هدهد مثلا)، انتهاء بالبعد الديني، القرآن الكريم خاصة ولعل درويش يتمثل هذه المرجعيات ويدركها، ولهذا جاءت توظيفاته للهدهد واضحة ومتسلطة على مدار النص.

ومن محاولة لاستقراء سيرة الهدهد في التراث الديني، بوصفه مرجعية أساسية في النص ومتداخلة فيه يمكن الوقوف على غير مكان جاء منه التداخل، فهذا ابن كثير مثلا يعلق على هدهد سليمان عليه السلام بقوله : كانت وظيفة الهدهد على ما ذكره ابن عباس وغيره أنهم كانوا إذا أعوزوا الماء في القفاز في حالة الأسفار يجيء فينظر لهم، هل بهذه البقاع من ماء، وفية من القوة التي أودعها تعالى فيه أن ينظر إلى الماء تحت تخوم الأرض، فإذا دلهم عليه حفروا واستنبطوه وأخرجوا لحاجاتهم)، ويقول الزمخشري في كشافة : (عندما عزم سليمان عليه السلام السير إلى اليمن، رأى أرضا حسناء أعجبته خضرتها فترل ليتغذى و يصلي فلم يجدوا ماء وكان الهدهد قنا قنه، وكان يرى الماء من تحت الأرض كما يرى الماء في الزجاجة..).

هنالك مرجعية مهمة لا يمكن تجاوزها أثناء دراسة هذا النص وهي الموضوعات والمعني التي أسلبها العطار على الهدهد في كتابة ذائع الصيت (منطق الطير)، فها هو يبدأ كتابة (بعقد اجتماع للطيور حيث رحب واحدا واحدا، ثم اجتمعت جميع طيور العالم لتبحث عن ملك لها ثم اعتلى الهدهد المنبر أخذ يشرح لهم ضرورة السير والبحث عن هذا الملك وبين لهم أين يوجد، وبعد أن شرح لهم الطريق، أجروا القرعة ليختاروا مرشدا لهم فأصابت القرعة الهدهد، وأصبح الهدهد مرشدهم يأتمرون بأمره وهم يريدون للحضرة العلية...) ثم أن لهدهد كان هاديا

للطير في المقالة السادسة عشر حيث يقول العطار (من هول الطريق، تاهت الطيور جميعا وسالت الدماء من أجنحتها وريشها... وقالوا لك يا عالما بالطريق لا يمكن التقدم إلى الأعتاب دون تأدب، كما خبرت مواطن الأمن والخطر فيها وقد رأيت الطريق كله من مرتفعه إلى منخفضة وإننا نرى أن تكون هذه الساعة للفحص والتأمل إذا أنك أمامنا في العقد والحل...).

من هذا التقديم، يمكن أن يقع المتلقي على مفاتيح تساهم في تفكيك النص ن لأن الهدهد يشكل مفصلا متحركا على مدار النص/ومنذ بدايته فهناك هدف بعيد (النجمة) التي تضارع الأرض/الوطن ودونها طريق طويل (لم نقترب من أرض نجمتنا بعد) هذا البعد لابد له من سبيل ومرشد ويقود إليه، فمن هو المرشد إذا ؟ إنه الهدهد (لكن فينا هدهد يملي على زيتونة المنفى بريده)، تبدأ حركية الهدهد هنا بطيئة ساكنة، الشاعر يشير إليه ولا يحركه حتى هذه اللحظة، لكنه يمهد الأجواء (أجواء النص/القصيدة لتحتمل) التحرك)، فيشرح عبر الحروف والمعاني الضياع والتيه والاغتراب الذي لا بد له من (مخلص، ومرشد) و(هنا وهناك خط واضح للتية...) من هذا التية يقفز الهدهد ليأخذ مكانه ويرفع صوته ليقول (أنا هدهد- قال الدليل لنا- وطار مع الأشعة والغبار من أين جئنا ؟يسأل الحكماء عن معنى الحكاية والرحيل وأمامنا أثارنا ووراءنا الصفصاف من أسمائنا نأتي إلى أسمائنا)، حركتنا (الشعب الفلسطيني) في تيه دائم وحركة غير متواصلة إلى هدف (من أسمائنا نأتي إلى أسمائنا)، حتى في هذه اللحظة يفيد الشاعر من حدث (طارق بن زياد ويحوره) ليس الموت والنهاية في الماوراء والوراء، فقط الأمام هو الخوف (أمامنا آثارنا) أما الوراء فهو الصفصاف المورق (إنه الوطن) لكن مع ذلك حركتنا (الشعب الفلسطيني) في تيه دائم وحركة غير متواصلة إلى هدف (أسمائنا نأتي إلى أسمائنا).

ويستمر الهدهد في فاعليته بالإغراء والإقناع، بأنه يمتلك السر/القدرة على الكشف، كشف الماء/الحياة وكشف المسالك لتكون آمنة للوصول إلى النجمة البعيدة، إن الشاعر هنا يستند بوضوح إلى تجليات العطار في منطق الطير حيث يصير الشعب طيورا تائهة تتجمع لتبحث عن مرشد لها ودليل للوصول إلة النبع/النجمة/الوطن.. قبل الهلاك لأن الوطن تتوحد الأرواح والأجساد إنه الأصل ولهذا يقول السياق : (أنا هدهد) قال الدليل سأهتدي للنبع إن جف النبات قلنا له : لسنا طيورا قال : لن تصلوا إليه، الكل له والكل فيه، وهو في الكل، ابحثوا عنه تجدوه، فهو فيه، قلنا له لسنا طيورا كي نطير، فقال أجنحتي زماني والعشق نار العشق فاحترقوا لتلقوا عنكم الجسد المكان قلنا له : هل عدت من سبأ جديدة ؟).

في هذه السياقات الشعرية يقدم لنا الحوار مسائل عدة، من بينها حركية الهدهد الإيجابية التي تحث تعلى الفاعلية والحركة من هنا يستحدث حوارا مع الآخرين ليسلخ عنهم نباتيتهم (لسنا طيورا) إنه يريد (الهدهد) أن يحركها للأمام وتترك مكانها (الثبوت) (لتلقوا عنكم جسد المكان) ويقوم الدليل على وجهة نظره، فهم (الشعب الفلسطيني) لن يصلوا ما داموا على ما هم عليه من ثبوتية في الفكر (لن تصلوا إليه).

وتتدخل في نسيج النص هنا أسطورة الفينيق لتشحن شعرية النص، لترفده بحركة عميقة جديدة وتدعم معنى (ضرورة الحركة)، إذ لا بد من الحركة ولو بالاحتراق والموت حيث تمكن بها الحياة...

ويبلغ الحوار مداه، دلالة على سبيله الآخر (الآخرين) لاستنكار حدث (خراب سد مآرب) لاحظ السياق : (هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ الجديدة)، إن الهدهد/الدليل أكثر قدرة على اكتشاف المخبؤ والمستقبل، ولهذا يلح بهذه الحوارية وإن بشكل غير مباشر، حيث (محمود درويش لا يباشر المعنى بل يومي إليه.. يحرره من دلالته الضيقة ومن صفته الجاهزة، وتصبح العودة في قصيدة

الهدهد حوارا بين الشعب الذي يريد أن يستريح أخيرا في وطن وبين الهدهد/المعرفة، التي تلم بالأشياء لتتدعم في الذات الواحدة عبر مفهوم صوفي.

من هنا تتداخل الرؤى والأحداث في شعرية النص وتتداخل النصوص لتكشف الملتقى عن نسيج من العلاقات النهمة ولعل الجو الصوفي النابع من أسلوبية منطق طير للعطار مرجعا تسهم في تجلي الملتقى وتحثه على الدخول في عالم المعرفة لكشف مكنونات النص، وبالتالي يتلذذ في متابعة لحركية الهدهد، ثم يبدو أن مدار الفعل والحركة للخلاص لا بد وأن تكون من الدخول في الشيء، ومن الجنس نفسه، حيث أن يأخذ بأيدي الطيور من جنسية (طيري يا بنت ريشي) لكن مع إلحاحية الهدهد للآخرين على التحرك والطيران يأتي صوت الآخرين وقد بلغ اليأس منه مبلغا ليقول :

يا هدهد الكلمات حين تفرح المعنى وتخطفنا من اللغة الطيور

يا ابن التوتر حين تنفصل الفراشة عن عناصرها ويسكنها الشعور

ذوب هنا صلصالنا ليشق صورة هذه الأشياء نور

حلق لتتضح المسافة بين ما كنا وما سيكون حاضرنا الأخير

نناي، فتدنو من حقيقتنا ومن أسوار غربتنا وهاجسنا العبور..

إذ هنالك انفصال ما بين (المعنى واللغة) للوهلة الأولى، بين العناصر (الألوان والفراشة/الذات) والهدهد ابن التوتر (القلق) في هذا الفصل لابد من الانفعال والقلق وطلب الخلاص، هنا تتفجر الجملة الطلبية (ذوب هنا صلصالنا) لماذا ؟ في هذه العتمات المحببة يأتي الطلب بإعادة الخلق أي خلق، إنه الخلق المشع الذي يبدو من الظلمات (ليشق صورة هذه الأشياء بالنور).

وتأتي صيغة الأمر (بإلحاح أيضا) للهدهد/المعرفة الذي يمتلك سر الكشف ليزيد في التحليق، علة يوضح المسافة الآمنة وتتفتح لتربط ماضينا (الأرض الضائعة) و(واقعنا الحاضر المرير)، ففي ابتعادنا نأمل بأن نصل إلى هدفنا (هكذا يقول صوت

الآخر/الشعب) تماما كالقول (اشتدي أزمة تنفرجي)، لماذا ؟ لقد بلغ التيه مداه وأصبح الإنسان الفلسطيني وكأنه يرى استحالة الوصول للنجمة الأرض (نحن الثنائي — السماء الأرض، والأرض والسماء) هيهات يلتقيان، و(حولنا سور وسور) كأنها (الظلمات يتبعها ظلمات في بحر لجي) لا بد من المعجزة إذا ؟ إنها الهدهد دليل وتتسرب إلى نسيج النص هنا أحداث أخرى لتشير إلى مأساة بأقسى ما وصلنا إليه ويأتي هذا الحديث على لسان الهدهد أيضا (الدليل)، فهو يرى الخواء الذي يحبط بالشعب (الفلسطيني/الطيور)، الدمار الكامن إن يبقى الأمر على حاله(أنا هدهد قال الدليل — وتحتنا طوفان نوح —بابل.

أشلاء يابسة بخار من نداءات الشعوب على المياه.

هياكل ونهاية كبداية لنهاية).

وما دامت قدرة الكشف والمعرفة قد توضحت للآخرين، نراهم يطلبون المزيد من الكشف ويتحول الطلب من فعل التحليق بإلحاح (حلق) إلى فعل أكثر إيغالا في الإلحاح ليصل حد المجاهدة لماذا ؟ لأنه الشعور بالاقتراب من الهدف (يا هدهد الأسرار جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبا..) ويبدأ الإيمان بقدرة الهدهد (المخلص) وكأن الجموع اقتنعت بهذا الدليل فأسلمته الزمام، تماما كما العرش وأصبح ملكا كما لدى (الهدهد) في منطق الطير، وأقرب بملكية وسلطانه (لا أنت إلا أنت) (فاختطفنا إليك إذا أذنت).

إن الشعور بالخلاص هو الذي يسوغ التحمل والقبول بالطوفان المدمر (أنا هدهد قال الدليل وطار منا... قبلنا الطوفان لم نخلع الثياب الأرض عنا قبلنا الطوفان لم نبدأ حروب النفس بعد وقبلنا لطوفان) ثم يعاود الشك بالوصول/أو التشكيك للتأكد من فعل الحركة الإيجابية مع الهدهد إلى الهدف، ولهذا يقول السياق (ولعلنا يا هدهد الأسرار أشباح تفتش عن خراب) ولكن الهدهد يؤكد إيجابية وصحة معرفته فيلح عليهم بالانسلاخ والانعتاق مما هم فيه.

لا بد من التغيير للحركة الفاعلة (اتركوا أجسادكم كي تتبعوني، وتركوا الأرض - التراب كي تتبعوني، وتركوا أسماءكم لا تسألوني عن جواب ما دام هو العارف/الهدهد ذلك لا داعي للجواب ألا تسألني عن شيء حتى أتحدث لك منه ذكرى) تندس هنا في السياق أيضا قصة (الرجل الصالح/الأخضر) مع النبي موسى الذي يطلب منه عدم السؤال عن أي شيء في رحلته لأنه يملك المعرفة دون غيره، ثم في سياق لتالي يفصح الشاعر عن المرجعية، بعض المرجعيات التي استقى منها الدليل كلامه في السياق (هل مسك العطار بالأشعار).

الشاعر درويش وفق بعض السياقات الشعرية يبدو وكأنه يسخر بالهدهد هذا (السماوي) الذي يدعو إلى الطيران ويحاول أن يجر غيره إلى هذا الطيران، فهو وإن يصرح إلا أنه وخلف السياقات الشعرية، يشعر بهذا الاتجاه لاسيما عندما يكون الصوت بين الأنا والآخر إذ يحاول أن يبين باستمرار عدم جدوى الطيران والرحلة ومثال ذلك قول الشاعر : (هل وقف المعرى عند وادي المعرفة قلنا، فقال : طريقة عبثا سألنا وابن سينا... هل أجاب عن السؤال وهل رآك أنا أرى بالقلب لا بالفلسفة هل أنت صوفي ؟ أنا هدهد أنا لا أريد أنا هكذا وغاب في أشواقه : عد بنا يا وحب من سفر إلى سفر تسفرنا سدى عذبتنا)، و في مكان آخر (هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ جديدة عادت إلينا رسائلنا ولم ترجع.. ولم ترجع...) و(نحن الثنائي السماء – الأرض –السماء وحولنا سور وسور ماذا وراء السور).

من هذه السياقات وغيرها يبدو صوت الشاعر هو المسيطر الأكثر إقناعا على عدم جدوى الرحلة والسفر وعدم الإيمان بالوهم المقدس والموهم، إذ وفق هذه الحركية لصوت الهدهد وصوت الـــ (أنا والنحن) يلاحظ الملتقى تذبذب الأصوات بين السلبية والإيجابية ولكن بالنتيجة تصب لصالح السلبية لاسيما في المناطق التي تنغلق بالسخرية المريرة.

إن درويش من خلال حركية الهدهد يحاول التركيز على الضرورة الوصول إلى الهدف مهما كانت المسافة حتى أن الحوار بين الهدهد ة الآخر أصبح لازمة على مدار النص الشعري لهذه (اللازمة) تزيد من نتيجة التركيز على بعض المسائل التي تصب في خدمة مقولة النص وفي الوقت نفسه تعيد التماسك إلى نسيج النص، لاسيما عند الشعور، ومن قبل منشئ النص بالإسهاب.

كما يحاول الشاعر هنا، ومن خلال هذه اللازمة (أنا الهدهد – قال الدليل) أن يبين بصورة مبسطة ضعف الهدهد، فالذي يؤكد على نفسه أنه كذا وكذا يبقى في موقف الدفاع للتبرير أمام الخصم، ويحاول الظهور للإقناع، وهنا أيضًا يتحقق ما يرمي إليه درويش من وجود مسألة التيه والضياع للشعب الفلسطيني الراحل أبدا، والباحث عن الخلاص في الظل واقع مظلم، يزداد ضيقا يوما بعد يوم : ضاقت بنا الكلمات أو ضقنا بها عطشا وشردنا الصدى، حتى الكلام والتعبير عن لذات يضيق، لماذا ؟ إنه بسبب هذا العالم من حول الشاعر والشعب.

ومع نهايات القصيدة تتوحد (الأنا والنحن)، أحيانًا مع الأخر، ربما بسبب وجود الهم المشترك بين الجميع (فقدان الهوية، الأرض، السفر والرحيل الدائمين... الخ)، ولهذا يأتي على لسان الهدهد الصوت التالي وعلى لسان الشاعر في السياق : (هو هدهد، وهو الدليل وفيه ما فينا، يعلقه الزمان جرسًا على الوديان) وعلى لسان الشاعر الهدهد يأتي الصوت صارخًا :

(... وأنا أطير وأحمل الأسرار والأخبار أمي فوق رأسي مهرجان...).

مما تقدم يتضح أن الشاعر تمكن بهذه الأسلوبية اللافتة للنظر من توظيف معطيات عدة، لاسيما الهدهد، بما يكتنفه من مرموزات ودلالات عبر نسيج النص الشعري المثار في المجموعة.

قائمة المصادر والمراجع :

(1)- ابن عربي (محي الدين)، فصوص الحكم، نينوى، منشورات دار الثقافة، 1989.

(2)- ابن كثير (قصص الأنبياء)، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، ج2.

(3)- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الصوفية والسوريالية، بيروت، دار الساقي، 1982.

(4)- ايكو (امبرتو)، في أصول الخطاب النقدي، أحمد المدني، بغداد دار الشؤون الثقافية، ط 2، 1989.

(5)-أبو إصبع (صالح)، الصورة الشعرية، مجلةالثقافة العربية، ع10، تشرين الأول، 1977.

(6)- بنحدو (رشيد)، القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي، مجلة علامات الشعودية، ع36، 2000.

(7)- تودوروف (ترفيتان)، الشعرية، ترجمة الدار البيضاء، دار توبقال، 19.

(8)- الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور)، بغداد، دار الأمد، 1991.

(9)- درويش (محمود)، أرى ما أريد، المغرب، دار توبقال، 1990.

(10)- عرابدي (نعيم)، الفلسفاريخية والبنية التحتية لشعر محمود درويش، حيفا، مكتبة كل شيء، 1994.

(11)- العطار (فريد الدين)، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد، بيروت، دار الأندلس، 1984.

(12)- العلاق (علي جعفر)، في حداثة النص الشعري، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990.

(13)- عويط (عقل)، أرى ما أريد، جريدة الدستور، الدستور الثقافي، تاريخ 1991/3/15.

(14)- القبيسي (حسين)، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق، ع11، 1992.

(15)- قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، إربد، مكتبة كتانه، 2001، ص 39.

(16)- لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، بيروت، دار ابن رشيد، 1983.

(17)- ليفنس (مايكل)، أصول أدب الحداثة، ترجمة يوسف عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

(18)- مروة (حسين) دراسات نقدية، بيروت، د. دار، 1976.

(19)- النفري (محمد بن عبد الجبار)، تحقيق آثر بري، القاهرة، المصرية للكتاب، 1985.

جدلية الحضور والغياب
مقاربة تطبيقية لشعرية الخطاب في قصيدة

(حديث الشمس والذاكرة لمصطفى محمد الغماري)

الأستاذ عبد المالك ضيف

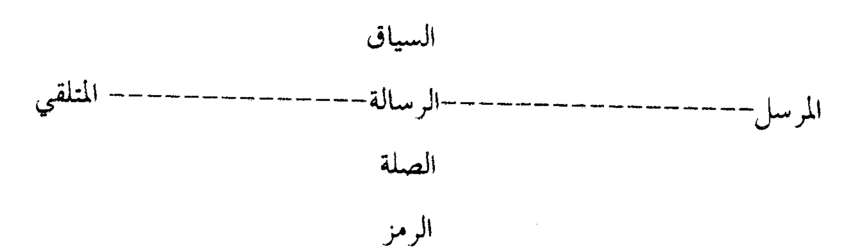
جامعـــة المسيلـــة

يرتكز العمل الإبداعي على عناصر بنائية تنتج منه هويته ومختلف البنى الصغرى والكبرى التي تميزه عن باقي الأعمال والأشكال الأخرى. والعمل الشعري باعتباره لا يخرج عن هذا الصدد، يتكيء على عناصره البنائية الدالة عليه. وقديما عالجت الرؤى النقدية العربية الكثير من القضايا الخاصة بالشعر لأنه ديوان العرب الذي يغنيهم عن الحاجات الإبداعية الأخرى. فنظروا إلى أهم المكونات التي تعمل على إقامة الأساس الشعري فوجدوا أن الأمر لا يخرج عن ثنائية اللفظ والمعنى وهما يتعالقان في إنتاج الدلالة. وفي مقياس جودة الشعر يقول الجاحظ (ت 255 هـ): "وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقة لمسا ولينة المعاطف سهلة. وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكُده. والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة متواتية سلسة النظام خفيفة على اللسان..."[1] سلاسة النظام دلالة على الانسجام بين الأجزاء، والخفة دلالة على تناسق الحروف المشكلة لذلك الكلام. وفي تناغم اللفظ مع المعنى يقع الكلام على السامع موقعا حسنا ومرجوا "فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة..."[2]. ولقد أعطى قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) تعريفا للشعر بقوله : "إنه قول موزون مقفّى يدل على معنى."[3] كما أعطى تصوره لمواصفات اللفظ باعتباره عنصرا بنائيا في العملية الشعرية فقال فيه:" أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة."[4] ويأتلف اللفظ مع المعنى في عدة أنواع منها المساواة والإشارة والإرداف وأبيات المعاني والتمثيل والمطابق والمجانس.[5] ويأتي صاحب كتاب العمدة ابن رشيق القيرواني، ليؤلف بين اللفظ والمعنى، ويدعي أن لكل منهما مزية، يقول:"اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه كما

يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور..."[6] والقضية الخاصة باللفظ والمعنى لم تكن محدودة التصور، بل إن القول فيها عند العلماء العرب القدامى كان يقوى حينا بعد حين، ولئن كان الأمر عند من سبق الجرجاني يدور حول اللفظ والمعنى فإن الأمر عند هذا الرجل قد تعدى مثل هذا الطرح ونظر إلى أن القضية متعلقة أساسا بالنظم وحسن التأليف والنسج بين كلمة وأخرى داخل تركيب تحكمه العلاقات والسياقات. يقول: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها."[7] وقد ذكر الجرجاني في غير موضع أن المزية لا تكون للفظ وحده من دون مراعاة للتركيب الذي يضم الكلمة إلى الكلمة. "وإذا كان هذا كذلك فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجّبا، ويؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، - هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به، حتى يقال إن رجلا أدل على معناها من فرس على ما سميّ به."[8] إن الجرجاني في هذا المجال يقر بضرورة الاهتمام بالبنية كنظام من العلاقات يربط بين الكلمة والكلمة. ولئن اتفق الكثير من رجال النقد العربي القديم على وجوب الوزن والقافية للشعر حتى يتمايز عن النثر؛ فإن المزية أيضا في كون الشعر يمتلك خصائص لهيئته، ونجد ذلك عند حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، يقول:" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب

والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيـــالية قوي انفعالها وتأثرها."[(9)]
وقد تقلدت الدراسات الحديثة مبادئ البحث عن خصائص الأنماط التركيبية التي تؤسس أنظمة العلاقات بين الكلمة والأخرى داخل الحقل اللغوي. فنجد الفاتح اللساني فردينان دي سوسير (Ferdinand de saussure) صاحب الفضل في الإقرار بمثل هذه المبادئ في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة Cours De Linguistique Générale)؛ إذ أعطى مجموعة من الثنائيات منها : الدياكروني (Diachronique)/السانكروني (Synchronique). اللغة (Langue) والكلام Parole. الدال (Signifiant)/المدلول (Signifié). ففي معرض حديثه عن اللغة - باعتبارها أساس النظرية التي أتى بها - يقول: "اللغة تتميز عن الكلام، فهي موضوع يمكن أن يدرس منفصلا. ولا نتحدث عن اللغات الميتة، ولكن نستطيع أن نتمثل منظومتها اللسانية."[(10)]. وهذه اللغة يتأسس وجودها على ركائز، تتمثل في الوحدات الصوتية وما ينبثق عنها من معان. لهذا يرى أن اللغة : منظومة (Système) من العلامات، "والعلامة اللسانية لا تربط شيئا باسم، بل تصورا بصورة. وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي، الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدفع النفسي لذلك الصوت."[(11)] وعلى هذا بدأت منذ عهد دي سوسير المبادرات الأولى لدراسة حياة العلامات والإشارات، وتحديد مجالات ذلك بشيء من المنهجية الدقيقة. فيرى من خلال ما سبق: أنه "باستطاعتنا إذا تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس العام، نصطلح عليه : السميولوجيا"[(12)]. لقد تركزت الاهتمامات النقدية فيما بعد على ثنائيتي الدال/والمدلول، مع مختلف التموضعات التي يمكن أن يوجد عليها العنصران لذلك كان الأمر مهمّا عند ما طرح بأن الجانب الأكوستيكي (Acoustique) وحده لا يجدي وبأن الدلالة وحدها لا تكفي، وإنما الفائدة في تفاعل الدال مع المدلول، مع ضرورة الوعي بأن القيم الخلافية في نظام اللغة (أي

قيام النظام على التقابل) على جانب من الأهمية. لقد كانت محاضرات دي سوسير فتحا معرفيا جديدا، في حقل الدراسات اللغوية الحديثة، فتبوأت المكانة العليا في أعمال من جاء بعده. إذ يطالعنا الرائد الشكلاني الروسي (رومان جاكبسون Roman Jakobson) بأبحاثه الشكلانية (Formaliste) التي كان لها صدى كبيرا في عصره، حيث أعطى دفعا قويا للنقد الأدبي البنيوي (Structuralisme) آنذاك، وكان اهتمامه منصبا على الشعر، فأعلن عبارته الشهيرة سنة 1921" إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية (Littérarité) أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[13]. وهكذا، وفي ظل التأزم المنهجي الروسي الذي كان يعطي آنذاك الأهمية في تحليل النصوص للجانب الأيديولوجي والسياسي والخلفيات التاريخية، يستمر جاكبسون في عرض آرائه ومفهومه الجديد للشكل الأدبي[14] الذي يكتسي بعدا جديدا؛ فلم يعد غشاء وإنما وحدة (Intégrité) ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي.[15] ويمنهج دراسته أكثر بوضع مخطط الأداء التواصلي للغة كما يلي: [16]



إن الجدير بالملاحظة عند جاكبسون هو أن البعد السكوني للغة الذي جاء به دوسوسير قد وجد منفذا للتغيير، فيرى رومان أن كل "نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان..."[17]. وهكذا تنتفي عنده سكونية النظام، وثبوته كعالم مستقل بذاته. فلقد كانت ثنائية التزامنية والزمنية، تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام، وهاهي الآن قد فقدت أهميتها؛ لأننا - والكلام

لجاكبسون – أخذنا نتعرف أن كل نظام يظهر بالضرورة كتطور، وهذا التطور، يتوفر بصورة لا مفر منها على صفة نظامية.[18]

إن مفاهيم مصطلح بنية (Structure)[19] قد اختلفت من مدرسة إلى أخرى. فقد ركز جون بياجي (Jean Piajet) مثلا على إعطاء العناصر الثلاثة التي ترتكز عليها هذه القضية؛ فهي عنده نظـــام من التحولات، يحتوي على قوانينـــه الخاصة به، يحتفظ بشخصيته، ويخصبها عن طريـــق لعبة التحولات هـــذه دون أي تدخل لعناصر خارجية عنه. وبعبارة أخرى البنيـــة ذات مميزات ثلاث: الشمولية (Totalité)، والتحولات (Transformations)، والتحكم الذاتي (L'autoréglage).[20]

ففي مجال الشمولية، يرى بياجي أن البنية نظام من العناصر تحكمها قوانين معقدة، ينجر عنها الكل الذي يتميز بتلك العناصر.[21]

أما التحولات، فنفهمها من خلال معرفة العناصر المكونة للبنية التي بدورها تكون خاضعة إلى مثل هذه التحولات والقوانين التي تنظمها.[22]

أما التحكّم الذاتي، فمعناه أن التحولات الملازمة للبنية، لا تتحرّك خارج حدودها، وان عناصرها تنتسب دائما إلى هذه البنية المحافظة على قوانينها.[23] وهذا التحكم الذاتي يتشكل من الأنساق والسياقات المختلفة، مما يدخل في الاعتبار نظاما معقّدا ومتناميا.[24]

إن البنية تعتمد أكثر ما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي؛ ففي قوله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين". لا نكون هنا بحاجة إلى الوجود العيني للشياطين كي ننفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقي عن طريق طاقتها التخييلية، الذي هو التحكم الذاتي في لغة بياجي.[25]

والعنصر الهام الذي نعتمده في تحليل علاقات البنية التي تؤسس أشكال الخطاب هو اللفظ باعتباره الحامل للحينات التي تعطي للنص ملامحه. ومن هنا

تكون قضية الروابط الموجودة بين الكلمة والعالم لا تتعلق فقط بفن اللغة ولكن بجميع أشكال الخطاب (Discours)[26]. وهناك أمر هام تميز به طرح جاكبسون النظري والذي وسمه بـــ: (المهيمنة Dominante) والتي "يمكن أن تعرّف بأنها العنصر البؤري لعمل فني: إنها تحكم، وتحدد وتحوّل العناصر الأخرى. وهي التي تضمن تماسك البنية"[27]. وإذا كان للنص فاعليته اللسانية التي تجعل من مكونات الخطاب حقلا دلاليا له تواجده ضمن سياق ما؛ فإن هذه الفاعلية اللسانية يمكن أن تتأسس من منطلق شعرية ذلك الخطاب، وعليه فإن: "الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات."[28](*) إن العالم مجموعة من البنى المنسجمة بعضها مع بعض وفق شبكة من التعالقات والترابطات، ولا مجال هنا لتفسير كل هذه البنى. وهذه البنى هي عالم من الدلالات، ولعل العالم الإنساني جزء لا يتجزأ من هذه الدلالات." والأكيد أن دلالات العالم الإنساني الواقع في مستوى الإدراك القائم على الاستكشاف من داخل العالم عن المعنى المشترك."[29] وعلى هذا الأساس كانت الدراسات السيميولوجية "تعرف بأنها محاولة لوصف عالم الأصناف الحسية"[30]. وبما أن هذا العالم يحـــتاج إلى آليات التواصل؛ "والتواصل فعل، وهو من هذا المنطلق اختيار. إنها من داخل عالم الدوال تصنع وتختار في كل مرة الدلالات وتقصي أخرى. فالعملية التواصلية إذا، ممارسة لحرية ما، ولكنها حرية محدودة."[31]. والعملية التواصلية الإنسانية، تقوم في حقيقة أمرها على الكلمة. ومن أجل ذلك يجب "أن نتذكر أن الكلمة هي علامة لسانية تقدم لنا دوما دالا ومدلولا وهذا الأخير لا يحيل إلى الأشياء نفسها ولكن إلى تصور هيئتها. (يعني ما تمثله هيئتها)"[32]. ولعل الطرح اللساني الحديث أوجب لنفسه الكثير من التصورات المنصبة على الحقل اللغوي، والتي تتماشى مع طبيعة هذا النشاط

الإنساني. فراح البحث متواصلا في مناحي الظاهرة اللغوية معللا ومفسرا ومنقبا، فكانت اللغة أشبه بالجسد الإنساني المشكل من وحدات متواصلة ومنسجمة بعضها مع بعض. ولئن ركبت اللغة من إحدى الثنائيات الهامة وهي ثنائية الدال والمدلول. فإن "اللسانيات الحديثة تؤكد بأن المدلول قابل للتحليل إلى عناصر، مثلما المدلول قابل لأن يقسم إلى وحدات والتي تنقسم بدورها إلى فونيمات."(33).

ولا شك في أن الخطاب الأدبي يمتلك مقوماته وخصائصه التي تؤسس له مفاهيمه ومختلف التصورات المنهجية التي تميزه عن باقي الكيانات اللغوية الأخرى. ومن هذا يكون لزاما على الباحث الذي يطرق باب التعامل مع مكونات الخطاب أن يلتمس الخيوط التي تجعله لا يضيع في رحاب هذا الحقل. وموازاة مع الخطاب تظهر الشعرية كعنوان معرفي آخر يبحث عن مكانه وسط حجم من الأنماط." وتبحث الشعرية عن قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والشائع منذ أرسطو حتى وقتنا الحاضر. ويرى طودوروف أن الشعرية وضعت حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع وغيره، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"(34). والبحث داخل الأدب ذاته هو مهمة تحتمل الكثير من الآليات وينبغي على الذي يتبناها أن تكون له الدراية الكافية والتي تعينه في رحلة البحث عن القانون الذي يتلبس به الخطاب؛ لذلك يرى جون كوهين (John Cohen) أن هناك تمايزا بين الأدبية والشعرية(**) يقول: "إن الشعرية هي ما يجعل من نص ما، نصا شعريا، وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية، وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة كما صنع فاليري عندما نظر إلى الشعر باعتباره الجوهر النشط لكل إنتاج أدبي."(35)

وفي مجال التفريق بين المصطلحين يخلص كوهين إلى "أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة واكتشافها هو مهمة علم اللغة، ولكن الشعرية لا يمكنها الانتظار حتى ينتهي علم اللغة من مهمته ولها الحق تماما في أن تعتمد على الحدس الخاضع للتحليل."(36)

يمكننا استنادا إلى ما قلناه التعامل مع الخطاب الأدبي كفضاء مكون من العلامات اللسانية التي تربط بينها مجموعة من العلاقات ومجموعة من السياقات. ويخضع الخطاب الأدبي لعالم من الرؤى التي تعتبر ملمحا شعريا للحداثة الشعرية بشكل عام داخل منظومة من السياقات" والخاصية الأولى للسياق مما يتعين التوكيد عليها هي الصفة أو الميزة "الديناميكية" المحركة. فليس السياق مجرد حالة لفظ، وإنما هو على الأقل متوالية من أحوال اللفظ."(37)

إن شعرية الخطاب الشعري الجزائري الحديث تستمد معالمها من خلال ما أنتجته الحداثة العربية بشكل عام - والمتأثرة إلى حد ما بالحداثة الغربية - ولعل هذا الطرح يستوجب منا الحديث ولو بشكل مقتضب عن معالم هذه الحداثة في الشعر خاصة. وآليات هذا التأسيس الحداثي يبلغ درجة معينة من استيعاب أسئلة الراهن وفق رؤى حالمة تستبطن، وتستشعر، وتتأمل، وتتحاور، وتصطدم... ويأتلف ويختلف بعضها مع بعض. وذلك ناتج عن أن الشاعر الحديث – بصورة عامة – أضحى صاحب رؤية شعرية. ومرد هذا إلى تشبعه بالفكر، ولكن في الحدود التي تبقي الشعر شعرا، والفكر فكرا" فالتلازم قائم بينهما على نحو طبيعي وضروري في الوقت نفسه، فالشاعر يفكّر لكنه تفكير شعري يحيل الأفكار، برؤيا خاصة وتقنية خاصة، إلى شعر."(38) والخطاب الشعري الحداثي يسعى إلى تشكيل ملامحه من خلال تفاعل الأنا مع الموضوع، فيضحى الأخير طرفا مكونا فاعلا في إنتاج الدلالة الأدبية. والشاعر موجود ضمن منظومة أشياء وموجودات واقعية، يسعى من خلال رؤيته إلى تفعيل علاقته بها وتحسس نسق العلاقات بين الشيء والشيء وفقا لما تقره

تلك الرؤية. وقد يتجاوز الحس الشعري في الكثير من الأحيان الواقع الملموس إلى العالم المجهول ليبني خطابا شعريا تتشرب جمله وتراكيبه من ظلال ذلك المجهول،" ومن هنا تأتي ملاحقة شعر الحداثة لهذا العالم وكشفه وهو لا يكشف شيئا عاديا أو يسيرا، وإنما شيئا عجزت العين وحسرت أن تثقبه."[39] وعلى ذلك الاعتبار تتجاذب الخطاب الشعري الحداثي ثنائية الرؤية والرؤيا.وقد سعى االكثير من النقاد إلى تبيُن الاختلاف الدائر بين طرفي هذه الثنائية. فيرى غالي شكري ذلك في نطاق مختلف التحولات الاجتماعية والسياسية التي مست المجتمعات العربية حديثا، وأفرزت كيانا أدبيا يتماشى مع الطموحات التي راودت الأدباء والشعراء، خاصة المتأثرين بالتحولات التي مست الأدب الغربي سواء في الرواية أو في القصيدة الشعرية... فانتقل الشاعر عندنا من الرؤية البصرية في تأسيس القصيدة إلى الرؤيا القائمة على الكشف والاستبطان والغوص في قلب الأشياء." تلك هي المسافة الشاسعة بين "الرؤية" البصرية التي كانت تعتمد على البراعة والذكاء في الأزمنة القديمة [أي في الشعر العربي القديم] و"الرؤيا" الحديثة التي تعتمد أولا وقبل كل شيء على مخيلة الشاعر وبصيرته الداخلية."[40] فإنتاج عالم الشعر هو بحث عن نسق من التراتبات والتعالقات داخل أنساق حضارية ومعرفية ووجدانية، ومن هنا تتدخل الرؤيا و هي ليست جنسا أدبيا: "بل هي "نظام" لعلاقات البنية الفنية، تسود الشعر والمسرح والقصة والنقد."[41] وتكون الرؤيا، إذا، "ضربة تزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ماوراءه. وهذا ما يسميه ابن عربي علم النظرة. وهو يخطر في النفس كلمح البصر."[42] ويوضح أدونيس الفرق بين رؤية العين ورؤية القلب قائلا: "والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتا."[43] وفي الأخير نستميز ذلك الأمر بأن

"الرؤيا بالخيال، أو انطباع الصورة المنحدرة من أفق المخيلة إلى الحس المشترك، والرؤية بالبصر"[44] ويتجه شعر الحداثة مما سبق ذكره إلى عدم التوقف عند الكائن والمحقق إلى اللاكائن واللاموجود، وكأنه "يدعو إلى الصيرورة والتحول، انسجاما مع فكر الحداثة نفسه، أكثر مما يدعو إلى الفهم."[45]

ولنا أن نسلم بأن موضوع الحداثة يتعدى الشعر إلى مختلف الجوانب المعرفية والحياتية الأخرى للإنسان. وكل خائض في هذا المجال المعرفي يتناوله من زاوية ما، يقول الباحث عبد العزيز حمودة: "لقد انتهى القرن العشرون، وقد تربع الفكر الحداثي، بل ما بعد الحداثي، في أعز مكان في "صالون" الثقافة العربية بعد أن طرد بعضنا، ربما بحسن نية لا تغتفر، التراث العربي عبر النوافذ والأبواب، وأكدوا – ... – التبعية الثقافية لثقافة "الآخر" المختلفة."[46]

يمكننا بعد هذا الجهد السعي في إرساء معالم المنهج الذي نريد تبنيه في بحثنا هذا، بأن نستدرج أنفسنا إلى حقول الخطاب الشعري الجزائري (الغماري) الحامل لخصائص شكلية متلبس بها، والتي تحتمل تفاصيل الشعرية المحيطة بجسد النص. وحري بنا، ضمن هذا المضمار، السعي من أجل تأسيس مقاربة تطبيقية تميط اللثام عن ثنائية الدال والمدلول، وكيفية تناغمهما في إنتاج الدلالة الأدبية وفق أنماط متباينة من السياقات الثقافية والسياسية المتمايزة. مع اعترافنا بصعوبة التمييز بين نص وآخر، وإنما الذي يشفع لنا، هنا، هو اعتماد النص الحافل بالظاهرة الشعرية التي تهيمن عليه دون الآخر. واعتبار تلك الظاهرة ظاهرة حركية تصنع توجهها ومسارها عن طريق تحولات البنية بنظاميها الصوتي والدلالي. وقد قمنا باختيار مجموعة من النصوص التي تلائم طبيعة توجهنا في هذه المقاربة، ولا ندعي لأنفسنا القدرة على الإحاطة درسا بكل تلك النصوص، وإنما سنركز عل بعضها متجنبين هنا التجزيء النصي الذي لا يخدم التحليل. ومن النصوص التي اخترناها، قصيدة: (حديث الشمس والذاكرة) لمصطفى محمد الغماري.

ينبني الخطاب الشعري على أربعة أصوات هي: (هي- أنا- هم- نحن.). وهاته الأصوات تشكل فيما بينها مهيمنة تسير بحركية متدفقة داخل علاقات وسياقات النص ككل. لتعلن عن تحد ما، يحاط بالتغييب والضبابية في أول الأمر. يقول:

يداها صلاة المواسم
أنشودة الرمل للياسمين
تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر
يداها..
ويندلع الحزن شلال شوق قديم
وبركان عشق إلى الموسم المقمر[47].

يبدو الصوت المهيمن على هذا المقطع مغيبا(يداها). وهذا الصوت تحاول تلك الأنساق التركيبية أن تصنع له عالما من الموجودات المحيطة به، وهي: المواسم، الرمل، الياسمين، الزيتون، الشلال، البركان. ويتحرك المقطع من الرقة إلى العنف: (صلاة المواسم ← يندلع الحزن). فالصلاة تقوم على الهدوء والسكينة والتوغل الباطني. بمعنى البقاء في عالم الداخل. بينما يندلع هي عبارة عن الخروج من عالم الداخل إلى عالم الموضوع. ويتميز هذا الخروج بالاندفاع والقوة. والدوال المقترنة بالعالم الأول تعبر عن الفرح والتفاؤل (أنشودة - تحية...)، والدوال المقترنة بالعالم الثاني تعبر عن الحزن والاكتواء (شلال - بركان...). ومنه يصير التقابل الثنائي هو المتحكم في سيرورة الأنساق التركيبية المشكلة للمقطع. كما أن هذا المقطع يتأسس على بنية الاستقرار والسكونية لاعتماده الجملة الاسمية في الكثير من تراكيبه. يقول في المقطع الموالي:

يداها
وأعتصر الحلم الرطب
تبحر فيّ الشواطىء ألف غد مزدهر

يداها..

ويكبر دفء الفواصل..

ويكبر نسل السلاسل

تمتد ذاكرة الفارس الأسمر

أراهن أن الهوى غير دربك آل

وأنك إن شل فينا الحضور حضور...

وإن ضاق عنا المجال مجال

يداها..

ويزدهر الركب ركب المحبين..

إنا مع الركب نحوى..

وعبر الجفاف اخضلال..

بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا

بحجم الدروب النضال..

لتيأس وجوه الرياح..

لتنتحر الريح

أنا بحجم التحدي النضال..

وإنا على العطش المر صبر(48)

يتحول مسار البنية وفقا لتحول الضمير - الصوت. من هي إلى أنا وإنّا. وتتلبّس الهيئة التركيبية بدلالات التحرر والامتداد والتنقل عبر مساحات شاسعة. وينبني التركيب على بنية التحدي التي تظهر كمهيمن على كافة تفاصيل الخطاب الشعري في هذا النص. ويدل على ذلك: تمتد – الدرب – المجال – المسافات – الريح. وهذه الدوال تكتسب إمكانات تعبيرية تتسم بالانتشار والحركية اللذين لا يستوعبهما المدى والمجال، فيميل التركيب إلى استحداث صيغة الجمع بدل الإفراد:

الرياح – المسافات – الدروب... ويمكن أن يصير النص متجددا ونتاج تفاعل بين دواله ومداليله، من خلال تماشي الهيئة الصوتية للألفاظ الدالة على الجمع مع تجلي الدلالة. فيغدو كلاهما متحاورا ومتناغما مع الآخر. وأمثلة ذلك:

الريح ←———— الرياح

الدرب ←———— الدروب

وتتآزر مع المحتوى الشعوري صيغ التوكيد والتقديم والتأخير اللذين يؤلفان فيما بينهما عالما تركيبيا يتميز بدلالات الإقرار والإثبات ومحاولة تحقيق الفعل العربي الذي يبني وجودا فاعلا ومؤثرا في الراهن، الذي أحبطه وجعله منكسرا، وتوزعت هذه التراكيب بين نمطين من الجمل التي تشكل متواليات تسير في خط واحد. ومثال ذلك:

❖ جمل تتأسس على التوكيد:

- إنا مع الركب جدوى.
- إنا بحجم التحدي النضال .
- وإنا على العطش المر صبر.

❖ جمل تتأسس على التقديم والتأخير:

- وعبر الجفاف اخضلال.
- بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا.
- بحجم الدروب النضال.

كما أن البنية الشعرية هنا كرّست الفعل المضارع الممتد في زمن المستقبل حتى يتماشى المظهر التركيبي مع الظهر الدلالي، وحتى تتمثل الحركة قوتها وحجمها في إنشاء فعل عربي يصنع وجودا فاعلا.إضافة إلى أن الكثير من الدوال تحتوي حرف الألف الذي يمثل الامتداد، وأمثلة ذلك: يداها – الشواطئ – الفواصل – السلاسل – الفارس – أراهن – ضاق – المجال – الجفاف – اخضلال – سيفا – النضال... يقول الشاعر في المقطع الموالي:

لأنك يا سدرة الوعد نمر زلال..

غدي فيك برق ونار

غدي فيك ورد وغار

غدي فيك..

أن أرجف اللاهثون انتظار..

وأن كفرت، بالقصيد القوافي

وناب عن الشعر باسم اليسار الشعار

غدي فيك وجوه الدروب الأصيل

ودعواهم عالم مستعار

غدي فيك (صفين)

يمتد برقا (عليّ)

ويمتد وجه بعطر الضياء ندي

ونصر بعرس الجداول

بشوق السنابل

بحلم الشهيد سخي...

يحاول وجه الضياع السفر

يحاول أن يسكن البر والبحر[49]

يستمد الطرح الشعري، هنا، صياغته من بنية التعليل (لأنك)، التي توصل إلى النهاية (ياسدرة) والتي تتشبع في هذا المقطع بالبعد الديني. ثم بعد هذا يسير المقطع باتجاه الغد الموعود الذي سيحطم ما دونه من كل مظاهر الانهزام والانكسار والشلل والضياع. وذلك التحطيم يصنع عالما بديلا يستحضر لحظة من لحظات الفتنة العربية التي تفرق بين الإخوان. وللراهن ما يبررها، فمن خلال ملامسة المجتمع في تشكلاته ومختلف الأفكار التي تربت بين أحضانه تبرز لفظة (اليسار) التي

تتحول إلى نواة هنا تفرز ملامحها الوراثية على جسد المجتمع، ويحدث التصادم بين أيديولوجيتين رمز إليها المقطع بـ: العالم المستعار (وهو الذي يمثل اليسار)، و(الدروب الأصيلة) المرتبطة بالأطياف الشعاعية المنبثقة من (يمتد برقا عليّ). وعلى هذين التركيبين يقوم التقابل الثنائي المبني على التوظيف الإشاري بين (يسار) ← (أصيل). لكن في مقابل هذه الفتنة تبزغ لفظة (عليّ) التي تضفي على لغة الخطاب لونا تاريخيا ناصعا متمثلا في (برقا) وهذا الأخير يتميز باللمعان والاتساع، ووجه الخطاب الشعري هنا تدخل في تشكيله بنية الامتداد (يمتد) المقرونة أيضا بلفظة توحي بالاتساع هي (الضياء). ولعل ظاهرة الامتداد الأولى التي لمسناها سابقا تظهر أمامنا أيضا في الدوال: يا – زلال – نار – غار – انتظار – قوافي – اليسار – الشعار – عالم – مستعار – الضياء – الجداول – السنابل – الضياع – يحاول... ويستمر قائلا :

عيناك بري وبحري...
وعيناك ذاكرة الموج..
ملحمة الرمل
عيناك فاصلة ونبي
وعيناك حين ارتكاض الهجير فرات وري
يحاول وجه الضياع السفر
وكل الدروب ضباب
وكل المرايا سراب
تحجر حتى الهمر
لماذا تسافر تلك العيون إلى عالم الريح والموت
حيث الشعوب القطيع..
وحيث القطيع المطر

وماذا يريدون باسم القدر

مؤامرة...

حكاها الليل..

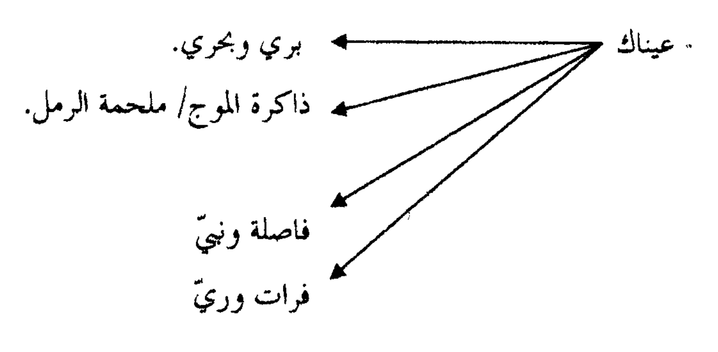
إن الذي باع (فاطمة) موشك أن يبيع السوّر[50]

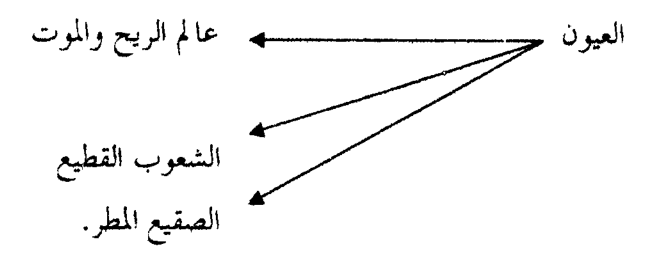
تصنع أشياء الواقع الخارجي في هذا المقطع لوحة تشكيلية، تحكمها الألوان وتؤلف بينها العلاقات. من هذه الأشياء : البر – البحر – الموج – الرمل – الهجير – الضباب – المرايا – السراب – الريح – العيون – القطيع – المطر – الليل – فاطمة – السور. ونستطيع أن نكتشف مكونا إنسانيا، ومكونا طبيعيا، من خلال حقلين علاميين هما:

الحقل الأول : (البر – البحر – الرمل – الهجير – الضباب – السراب – الريح – القطيع – المطر – الليل – الفرات).

والحقل الثاني: (العيون – المرايا – فاطمة – السوّر).

وتكون العلاقة السائدة بين المكونين هي علاقة الانسجام التي تربط بين عنصر وعنصر ربطا تفاعليا. وملامستنا للتركيب الحاصل هنا يجعلنا ندرك بيسر التأليف الثنائي في الكثير من الجمل:





ويظهر الصوت الآخر (هم – الشعوب) والذي يمثّل دور الضحية في مقابل (هم) الذي يمثل دور الجاني والذين رمز إليهم المقطع بكلمة (مؤامرة). ثم ينجلي أمامنا تحول بنيوي آخر في بروز (فاطمة) كمكون إنساني يحتمل انتماء تاريخيا حافلا بالعطاء والتضحية. وفي خضم التاريخ الذي نشم رائحته تتسم البنية بالسير في طريق الامتداد والشساعة أيضا، من خلال لفظتي (بر وبحر). وذلك بتفاعل عالم الذات مع عالم الموضوع (العيون والبر والبحر). يقول في المقطع الموالي:

تغرّبتِ عنّي...
وكان الزمان الهلاميّ يبحث عن ناهدي طفلة بربريّه
تخبّئها الريح للموسم الملكي الهديّه
وكان المحيط يضيق،، ويتّسع الرعب
إن المسجون غنيّه
وإني على حرّها أتفيأ حرّي
ويعبرني في الشوارع ذعري

أنا طائر البرق

تلفحه الريح..

ما إن له من مقر

يسافر حيث الغياب الحضور

وحيث الحضور الغياب

وحيث الشباب، اغتراب

ومن عطش الغربة المر كان الشباب

سكرنا وكم طال باسم الشعارات نخب

وغنى لنا حاديا العيس

عجنا على الربع...

ها ربعنا اليوم نهب..[51]

تسير البنية أيضا في طريق تحولاتها، ويظهر ذلك من خلال استعمال: الحر بدل الهجير. والمحيط بدل البحر. والبرق بدل السراب. والعطش بدل الفرات. ومن:

(عيناك بري وبحري) ←———————— (ما إن له من مقر).

أي من المكان إلى اللامكان؛ واللامكان هنا يعني الضياع وانعدام الاستقرار أو الاستناد إلى حيز غير معلوم. ومثل هذا التحول يحدث في المقطع اضطرابا حركيا، أو نوعا من البلبلة في الموقف الكلامي الشعري؛ لذلك تتداخل الأشياء فيما بينها؛ فيصبح (الغياب حضورا) و(الحضور غيابا). ثم يتم الالتجاء إلى الماضي؛ ولكن ليس ببعده التاريخي المنير مثل ما حدث مع (فاطمة) وإنما من باب تبيان لا جدوى الفعل الذي نمارسه استنادا إلى البكاء على الأطلال كما حدث في القصيدة العربية القديمة. فالعودة الأولى هي عودة ميمونة والعودة الثانية هي عودة مشؤومة. مع ظهور الصوت الجماعي (نحن) في (عجنا). ووفقا لذلك نقول إن الأنساق المشكلة لهذا المقطع تلتحم أيضا مع المقاطع السابقة من أجل تأسيس بنية التحدي، ومحاولة

الخروج من كل الأنفاق المظلمة عن طريق بنية التضاد أيضا التي تصنع حسا حضاريا يؤمن بفعل الإيقاظ الذي ينطلق من الإحساس بالموت والاندثار: (ومن عطش الغربة المر كان الشباب). وبنية التضاد هي:

يضيق ← يتسع

الغياب ← الحضور

وتتنامى في المقطع نواة دلالية هي (الملَكي) حتى تعيش الالتحام والانسجام مع النواة (الشّعار) ويصنعان في الأخير المعطى السياسي غير القادر على البناء، بل يصبح خطابه عبارة عن شعارات لا تسمن ولا تغني من جوع. يقول في المقطع الموالي:

تغرّبت عنا..
وكان الفراغ يجوب مفاصلنا
والسحاب جهاما..
ورائحة النفط تقطر من شفتي بدويّ متوج
وكانت بنادقهم ترصد الجيل..
والحرس الملكي المدجج
وكانوا..
ويا ليتهم لم يكونوا
وهانوا..
ولا عجب أن يهونوا
وكانت مجالسهم بالسكون تضجّ
وعبر الضجيج تباع القضية
وباسم الإخاء تباع القضية
وتزرع باسم العروبة سمر الدروب مشانق

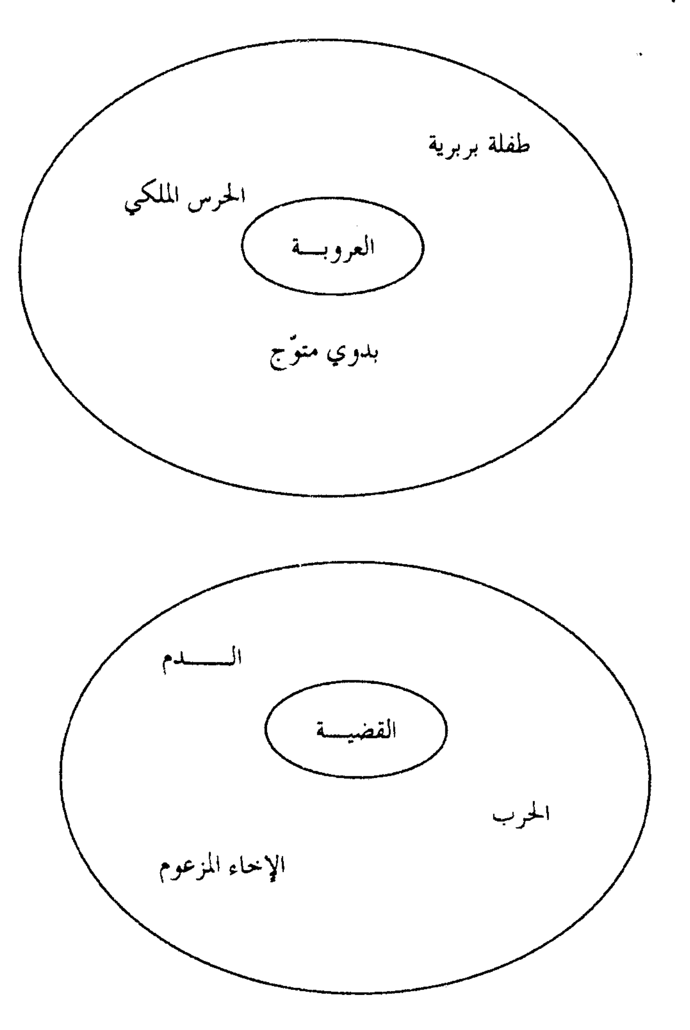
ومن دمنا — يا زمان — الضحى والزنابق

من دمنا الحب والحرب..

نحن الأغاني..

ونحن البنادق(52)

تظهر بنية جديدة في القصيدة من خلال تغيير نبرة الخطاب الشعري، وهي بنية (الهوان) الحاصل من بيع القضية. ولا يزال إلى هنا يعيش الخطاب معتمدا على التغييب المتناغم مع تغير الأصوات في كل مرة: من هم إلى نحن... ومن أنا (تغربت عني) إلى نحن (تغربت عنا) وهكذا يعيش لعبة تحولاته داخل أنساق الخطاب الشعري. مع اعتماد العطف (بالواو) في أغلب المرات حتى تشد التراكيب بعضها بتلابيب بعض. كما أننا نستطيع تحسس وجه العلاقة التي تربط بين علامتين تسيطران على بنية الهوان التي لمسناها في المقطع، وهاتان العلامتان هما : (النفط) ← (العروبة). فكل علامة تشيع فضاء دلاليا على مساحات القصيدة. إضافة إلى بروز علامة أخرى تؤثث بنية التحدي التي لمسناه سابقا، وهي (الحرب). ويمكن الاستدلال على بنية كبرى تؤسسها العلامتان السيميائيتان (العروبة والقضية)، وتضم (العروبة) تحت جناحيها علامات دالة أخرى هي: بربرية - بدوي - حرس ملكي. وتلك العلامات تؤسس في الواقع لعالم عربي مرئي تسيطر عليه أمراض اجتماعية وسياسية قاسية؛ فالملكي تشير إلى السلطة، والبدوي تشير إلى اللاتحضر والطفلة البربرية توحي إلى الاستغلال. والعلامة الأخرى (القضية) وتضم تحت جناحيها: الإخاء المزعوم، والدم، والحرب. ويكون مسار هذه العلامات التي تصنع حقولا، دلالية تصنع مسارا دائريا أشبه ما يكون بدوران المجموعة الشمسية كما يلي:



يقول في المقطع الموالي:

تغرّبت عنّي..
وحيدا أنا في زمان الهجير
أقاتل باسمك ألف جدار
وكم قتلتني الوجوه الصغار
ولكنني باسمك الصعب أحيا
أموت وأحيا..

وفي شفتي وعدك الحق

وفي مقلتي انتظار

أسافر حتى النهار

وأرحل شوقا إلى (القدس)

شريان وجد إلى (قندهار)

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين

تخضرّ قافيتي في جبين الفخار

وأعرف أنك ذاتي

يحدّثني مطر الذاكرة

وأنك في شفتي الحديث

وفي مقلتي الباصرة

وأعرف..

فانتحري يا مسافة...

إنا لقاء على بعده تعشب الذاكرة..[53]

يتحول الأمر من الحرب إلى فعل القتال (أقاتل). وإن كانت الحرب جماعية فإن القتال فردي؛ لذلك يقول (أقاتل باسمك). ونبرة الخطاب الشعري في هذا المقطع الأخير تسير نحو إعلان نتيجة التحدي، وهو اكتساب الحياة بدل الموت، والنهار بدل الليل، والاخضرار بدل العطش والهجير. كما أن المسافة التي كانت مرسومة بين الأزمنة والأمكنة تتلاشى وتضمحل. فتصبح الذاكرة معشوشبة (تعشب الذاكرة) أما المسافة فهي (فانتحري يا مسافة). وتتوحد الأمكنة، فتصير الأوراس هي القدس. أي أن الأمكنة تتوحد. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الزمان المعبر عنه في هذا المقطع، يسير نحو الصيرورة والتحوّل؛ إذ أن الماضي الذي فيه بعض الوباء، يجعل الذاكرة تنتعش وتعشوشب، وفي هذا دليل على الانتعاش والنمو وبداية

اكتساب الحياة الحقيقية المبنية على الحضور الإنساني الفعال في زمن التردي والانتكاس. ولا نغفل هنا عن بنية التضاد الموجودة والتي تؤسس للخطاب حركته التي أشرنا إليها. وهذا التضاد هو:

أقاتل ————— ← قتلتني

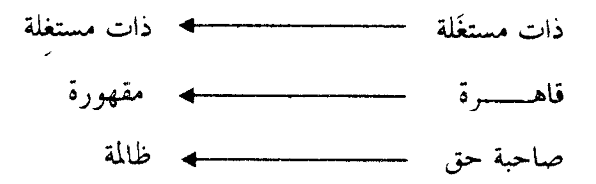
أموت ————— ← أحيا

في ضوء التحليل المقطعي الذي قدمناه، نأتي إلى استشراف معالم الدلالة المنبثة بين ثنايا مختلف التراكيب والسياقات المتنوعة. إن الخطاب الشعري في هذا النص ينبني على مجموعة من الثنائيات التي تؤسس عالما من المتناقضات الحاصلة في لب المجتمع العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص. ولعل الخطاب يسعى إلى الوصول إلى الانسجام من خلال الجمع بين مختلف تلك المتناقضات. ويصنع في الأخير فعل التحدي الذي يكسر المسافات ويلغي الأزمنة، فيغدو الحاضر عنوانا للماضي والمستقبل وجها آخر لهما. إن الجملة النواة التي تحيط بها مختلف الأنساق التركيبية في اعتقادنا – إضافة إلى الأنوية التي أشرنا من قبل – هي: (وأعرف أنك ذاتي). فالإيمان اليقيني هنا حاصل من معرفة، وهاته الأخيرة تشير إلى صوت رمز له بـــ: (أنت)، وأحاطت بهذا الضمير مجموعة من العلامات، توشك أن تجعل لها ملامح، ولكنها ملامح تخرجها عن إطار الارتباط بزمان ومكان، فيصبح مكانها ممتدا من ماض سحيق إلى راهن معيش إلى مستقبل غير محدود. مع أن هذا الضمير الذي يتحرك بحرية داخل الخطاب يمتلك بعض الخصوصيات البشرية كالأيدي والعيون والوجه... إن عملية البحث عن الذات، هي رحلة البحث عن الانتماء، وينطلق في النص من الماضي المحاط بما يلي:

(عليّ) ————— ← (فاطمة)

والعلامتان تصنعان تقابلا ثنائيا فيما بينهما، ويسعيان إلى تحقيق الانسجام التام في إنتاج فعل النصر، من خلال التزاوج الفعلي الحاصل في الواقع، ومن خلال أيضا

الفعل الإنساني الذي تركه كل منهما؛ فــ(عليّ) صاحب فتوة وقوة بيانية وقتالية. و(فاطمة) إحدى أشرف نساء العالمين الأربعة؛ والتي ولدت الشهداء، ومات زوجها شهيدا. لذلك يتأسس الخطاب الشعري على بنية النصر عندما يتغذى بــ (عليّ): -- ونصر بعرس الجداول--ويتأسس على بنية الضياع عندما يقرن بــ (فاطمة): - إن الذي باع فاطمة موشك أن يبيع السوّر -- و(السور) كناية عن العقيدة التي تريد تلك الذات الشرب من منهلها. وفي مسار التقابل الثنائي، يظهر أيضا صوت الضمير (هي) في (طفلة بربرية) وهي علامة تحمل دلالات الضعف والاستغلال، وكأن المقطع يحيلنا إلى ذاكرة التاريخ والعهود التي كانت تقدم فيها القرابين إلى الآلهة، وربما الأمر هنا من أجل طرح إشكال انتماء حضاري من خلال بروز هذه الجملة أمامنا والتي تحمل دلالات ذلك الانتماء من ذكر انتسابها البربري الضارب في قلب السنين، ليوحي لنا بالثنائيات التالية:



وفي ذلك إشارة أيضا إلى فساد السياسة. وهنا ربما يلتقي الراهن (المتعفن) بالماضي (المتعفن)؛ وكأن رحلة البحث عن الذات في ذهابها إلى التاريخ لا تقبل إلا الجوانب المنيرة وعلى هذا الأساس ارتبطت لفظة علي بالبرق (يمتد برقا عليّ).

وتصل تلك الرحلة إلى لب المشكلة وهي بيع القضية ومنه بيع (العروبة) وكلا العلامتين مرتبطتان دلاليا بصوت الضمير المؤنث المناجى في هذا النص (هي). وتعم الدلالة وتشيع في كامل تفاصيل الجمل والتراكيب. ولعلنا نستطيع أن نلتمس حجم التحدي الذي يتشكّل عندما تصاب (القضية/العروبة) بالأذى؛ إذ تسطع في نبرة الخطاب لغة القوة من خلال توظيف لفظة (الحرب). وهكذا يتبوّأ الخطاب الشعري من خلال هذا النص الذي تناولناه بالتحليل مكانه في خضم تساؤلات

الذات في مرحلة يميزها الحرج؛ في مجال شبكة العلاقات الاجتماعية وفي مجال المعطى السياسي ومنه المعطى الحضاري الذي يتسم أحيانا بالتشوّه تارة وبالنصاعة والنقاء والصفاء تارة أخرى، وبين هذين المتناقضين تنبث الرحلة في مختلف تراكيب الخطاب، وكأنها المغامرة التي تبحث فيها تلك الذات عن مكانها في التاريخ من جهة، وفي الحاضر والمستقبل من جهة ثانية. وعلى هذا الأساس تبدو لنا فكرة العروبة المهلهلة تحتمل الشساعة التي تمتلكها الصحراء العربية الكبرى. وتغدو فكرة الرحلة أيضا أشبه ما تكون برحلة الشاعر العربي القديم الذي يبحث — من خلال الأطلال- عن الحياة داخل الموت. وتكون الذات العربية تعيش الشتات المستمر مع بعضها البعض ومع غيرها. لذا ألفينا حجما كبيرا من التحولات التي كانت تصيب البنية من خلال تحول المحتوى الشعوري؛ فكان الضمير يقفز من (الأنا) المتفرّدة التي تطمح دوما إلى تأسيس فعلها الحضاري، إلى (النحن) الذي يتصف أداؤه بعدم الفاعلية حينا، وبالخيبة أحيانا أخرى. ومن الضمير (هي) التي تعتبر ملاذا حينا، وضعفا وخرابا حينا آخر. إلى الضمير(هم)...وهكذا. ورأينا أن نبرة الخطاب تسير من السكون إلى الحركة. ومن الماضي إلى المستقبل. وكأن الحيز الواقعي المرسوم والمحدد الملامح أمام هذه الذات لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يستوعب جنوحها نحو الانعتاق والتحرر.

الإحالات :

(1) الجاحظ: البيان والتبيين. ج1. ص50.

(2) المرجع نفسه. ص61.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. ت: كمال مصطفى. ط2. مكتبة الخانجي بالقاهرة. ص17.

(4) المرجع نفسه. ص28.

(5) للاستزادة والتوضيح أكثر ينظر قدامة ص150 وما بعدها.

(6) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج1. ت : عبد الحميد هنداوي. ط1. المكتبة العصرية. بيروت 2001. ص:112.

(7) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد التنجي. ط2. دار الكتاب العربي. بيروت 1997. ص 77.

(8) المرجع نفسه. ص52

(9) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ت: محمد الحبيب بن الخوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1986. ص 71.

(10) Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale. Edition Talantikit. Béjaia 2002.p21.

(11) Ibid.p85.

(12) Ibid. p22.

(13) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ت: إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية بلبنان. 1982. ص35.

(14) عد دي سوسير الشكل جوهر اللغة، وهذا الشكل ينتج من اقتران المادة التي تبني عليها اللغة، وهي الأصوات والمعاني (المتصورات).

(15) نظرية المنهج الشكلي. ص41.

(16) Roman Jakobson :Essais de linguistique générale.Edition de minuit. Paris 1963.p214.

(17) نظرية المنهج الشكلي. ص102.

(18) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(19) يشير إدريس الناقوري إلى أن البنية في الاصطلاح تتضمن معنى التركيب والترتيب، فهي إما " ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء، وإما تركيب البدن كما في علم التشريح، وتطلق كذلك على مجموع العناصر التي تتألف منها الحياة العقلية من جهة ما هي عناصر ساكنة" ينظر كتابه المصطلح النقدي في نقد الشعر.

ويشير مجدي وهبة إلى مصطلح البنية أوالتركيب، اعتمادا على رأي الناقد الأمريكي الحديث(رانسون R.G.Ranson) إلى أن الأثر الأدبي يتالف من عنصرين هما: البنية أو التركيب، والنسج (Texture) أو السبك. ينظر كتابه: معجم مصطلحات الأدب.

(20) Jean Piaget : Le Structuralisme. Presse Universitaire de France. Paris 1970.p6/7.

(21) Ibid. P8.

(22) Ibid. P11.

(23) Ibid. P13/14.

(24) Ibid. P14.

(25) الصافات، الآية 65.

(26) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية. ط3. دار سعاد الصباح 1993. ص32.

(27) R. Jakobson : Essais de linguistique générale.P210/211.

(28) R. Jakobson : Huit questions de poétique. Edition de Seuil1977. P77.

(29) جاكبسون: قضايا الشعرية. ت: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء.دت ص:24.

(*) يعارض رولان بارت دوسوسير في أن اللسانيات جزء من السيميولوجيا" بصفة عامة – يقول بارت – إنه من الضروري أن نقبل إمكانية أن نحول في يوم من الأيام اقتراح سوسير، إن اللسانيات ليست جزء أو ليست العلم المفضّل داخل علم الدلائل العام، إن السيميولوجيا هي التي تكون جزءا من اللسانيات." ينظر كتاب أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي. ص 14.

(30) A.J.Greimas : Sémantique Structurale. Recherche de Méthode. Librairie Larousse. Paris1966. P9.
(31) Ibid. P9.
(32) Ibid. P36.
(33) Jean Milly : Poétique des Textes. Une Introduction aux Techniques et aux théories de l'écriture littéraire. NATHA université.2ème Edition.2001.P185.
(34) Ibid. P185.
(35) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي. دار الكندي للنشر والتوزيع. الأردن 1998. ص: 201.

(**) الأدبية : Littérarité والشعرية : Poétique.

(36) جون كوهين: النظرية الشعرية. ج2: اللغة العليا. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 2000.ص 260.
(37) المرجع نفسه. ص 276.
(38) فان ديك: النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. ت: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق. بيروت 2000. ص 258.
(39) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات التأويل.سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. مارس 2002. ص27.
(40) المرجع نفسه. ص 132/131.

(41) غالي شكري: العنقاء الجديدة. صراع الأجيال في الأدب المعاصر. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. سبتمبر 1977. ص 94.

(42) غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ديسمبر 1981. ص181.

(43) أدونيس: الثابت والمتحول. ج 3. صدمة الحداثة. ط4. دار العودة بيروت 1983. ص 167.

(44) المرجع نفسه. ص 168.

(45) عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة. ص 132.

(46) المرجع نفسه. ص 130.

(47) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. نحو نظرية نقدية عربية. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس 2001. ص47.

(48) مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة. ص63.

(49) المصدر نفسه. ص63/64.

(50) المصدر نفسه. ص 64/65.

(51) المصدر نفسه. ص65/66.

(52) المصدر نفسه. ص 66/67.

(53) المصدر نفسه. ص 67/68.

(54) المصدر نفسه. ص 68/69.

مكتبة الدراسة:

أولا : المصادر:

1/ القرآن الكريم.

2/ مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1986.

ثانيا: المراجع العربية:

1/ **ابن رشيق:** العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.ج1.ت:عبد الحميد هنداوي.ط1. المكتبة العصرية. بيروت 2001.

2/ **إدريس الناقوري:** المصطلح النقدي في نقد الشعر.دراسة لغوية. تاريخية، نقدية. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس1984.

3/ **أدونيس:** الثابت والمتحول. ج3. صدمة الحداثة. ط4. دار العودة بيروت 1983.

4/ **الجاحظ:** البيان والتبيين.. تحقيق: درويش جويدي. ج1. المكتبة العصرية. بيروت2001.

5/ **بسام قطوس:** استراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي. دار الكندي للنشر والتوزيع. الأردن 1998.

6/ **حازم القرطاجني:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ت: محمد الحبيب بن الخوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1986.

7/ **عبد الرحمن محمد القعود:** الإبهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات التأويل. سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. مارس 2002.

8/ **عبد العزيز حمودة:** المرايا المقعرة. نحو نظرية نقدية عربية. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس 2001.

9/ **عبد القاهر الجرجاني:** دلائل الإعجاز. شرح وتعليق : محمد التنجي. ط2. دار الكتاب العربي. بيروت 1997.

10/ **عبد الله الغذامي:** الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية. ط3. دار سعاد الصباح 1993.

11/ **غالي شكري:** - العنقاء الجديدة. صراع الأجيال في الأدب المعاصر. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. سبتمبر 1977.

- سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ديسمبر1981.

12/ **قدامة بن جعفر:** نقد الشعر. ت: كمال مصطفى. ط2. مكتبة الخانجي بالقاهرة. د. ت.

13/ **مجدي وهبة:** معجم مصطلحات الأدب. إنجليزي. فرنسي. عربي. مكتبة لبنان. 1974.

14/ **مجموعة من المؤلفين:** نظرية المنهج الشكلي. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية. بلبنان 1982.

ثالثا : المراجع المترجمة:

1/ **جاكبسون:** قضايا الشعرية. ت: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. د. ت.

2/ **جون كوهين:** النظرية الشعرية. ج2: اللغة العليا. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 2000.

3/ **فان ديك:** النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. ت: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق. بيروت 2000.

رابعا : المراجع الأجنبية:

1/ **A.J. Greimas** : Sémantique Structurale. Recherche de Méthode. Librairie Larousse. Paris 1966.

2/ **Ferdinand De Saussure** : Cours de linguistique générale. Edition talantikit. Béjaia 2002.

3/ **Jean Milly** : Poétique des Textes. Une Introduction aux Techniques et aux théories de l'écriture littéraire. NATHA université. 2ème Edition. 2001.

4/ **Jean Piaget** : Le Structuralisme. Presse Universitaire de France. Paris 1970.

5/ **Roman Jakobson** : - Essais de linguistique générale.Edition de minuit.Paris 1963.
- Huit questions de poétique. Edition de Seuil 1977.

مدارات الممارسة والتنظير في نقد القصة الجزائرية الحديثة من خلال أعمال الدكتور عبد الله ركيبي

الأستـــاذ رابح طبجـــــون

أستاذ مكلف بالدروس

المدرسة العليا للأساتذة بقسنطينة

ملخص المقالـــة

تتناول هذه المقالة المتابعة النقدية لمدارات الممارسة والتنظير عند الدكتور عبد الله ركيبي الذي يعد أحد رواد النقد الأدبي في الجزائر بعد الاستقلال، حيث درس باهتمام بالغ تطور الفن القصصي في الجزائر، ومراحله وأهم القضايا النقدية التي طرحت في معالجة النص القصصي في الجزائر، وهي من الناحية المنهجية قد لا تكشف عن وجود نظرية نقدية مستقلة بالمفهوم النقدي المعاصر في نقد الفن القصصي إلا أنها لا غنى عنها في استقراء المتن النقدي الجزائري الحديث وما أنجز من الناحية النظرية أو التطبيقية في هذا المجال.

1- متابعة الناقد واهتمامه بالقصة الجزائرية

تعود اهتمامات الناقد عبد الله ركيبي بالقصة ونقدها إلى كتاباته الأولى ودراساته لها في نهاية الستينيات حيث نشر مجموعة من المقالات في جريدة (الشعب) حلّل وقيّم فيها بعض القصص المنشورة آنذاك، وأول قصة تناولها عبد الله ركيبي بالنقد هي قصة فاروق منيب بعنوان (الديك وزائر الصباح)[1] التي نشرت بجريدة "الشعب"، وقد اكتفى الناقد بتلخيص مضمونها وذكر أهم أحداثها وفق تسلسلها من البداية الى النهاية. وبعد هذا العرض، انتهى إلى التعليق على المضمون دون الحديث عن أسلوبها، ماعدا بعض العبارات التي تبين وضوح المعاني وعمقها، كما تناول قصة طه حسين (دعاء الكروان)[2] بالطريقة نفسها حيث اكتفى أيضا بسرد المضمون مهملا الشكل الفني لأن هدفه الأساسي - كما قال - هو توجيه الشباب الجزائري للاقتداء بهذه النماذج المشرقية الجيدة في كتابة القصة.

فمفهوم الناقد للقصة في هذه المرحلة لا ينفصل عن المفهوم الكلاسيكي البسيط للقصة، فقد كانت القصة في نهاية الستينات بسيطة في شكلها وواضحة في مضمونها لذا لم يخرج النقد عن هذا الإطار، وإذا كان النقد الأدبي يساعد الفنان في إدراك مواطن الضعف لديه ليتجنبها فإن عبـــد الله ركيبي ركّز في هذه المرحلة أيضا على نماذج مشرقية ليحاول القاص الجزائري احتذاءها، وضمن هذا الإطار ، يمكننا فهم و قبول النصائح والإرشادات التي يوجهها الناقد للأدباء، في نهاية كل مقالة أو دراسة.

وتأتي مـــرحلة ثانية في مسيرة الناقد عبد الله ركيبي وهي : تتويج المجهود النقدي بكتابي (القصة الجزائرية القصيرة) و(تطور النثر الجزائري الحديث)؛ والملاحظة المنهجية التي نستشفها من خلال هذين البحثين هي توظيف المنهج التاريخي الذي كان شائعا في إعداد الرسائل والبحوث الأكاديمية، حيث سلط

الضوء على التطور التاريخي للقصة الجزائرية وأهم سماتها مع الإشارة العارضة إلى البناء الفني في ختام كل دراسة.

أما المرحلة الثالثة فقد توجت بكتابه (الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى) حيث أضاف إلى منهجه التاريخي الذي طبقه في دراساته السابقة المنهج الاجتماعي حيث ناقش فيه بعمق أكبر جانب المضمون الاجتماعي للقصة الجزائرية ومدى ارتباطها بمسيرة الشعب الجزائري لتحقيق مطالبه العادلة في الحياة الكريمة بعد الاستقلال.

أ- دراسة المقال القصصي ونقده

لم يكن طريق القصة الجزائرية ميسورا فقد نشأت ضعيفة ثم شقّت طريقها تدريجيا إلى مستوى أكثر نضجا، وقد أطلق الناقد ركيبي على تلك المرحلة الجنينية للشكل السردي (المقال القصصي).

فمن حيث المصطلح يواجه النافذ صعوبة في تحديده لان البحوث والدراسات النقدية في هذا الميدان قليلة ونادره جدا وفي بعض الأحيان فإنه "من الصعوبة تعريف هذا المزيج من الرواية والمقالة والمقامة بتحديد سوى أنه مقال قصصي"[(3)]، وهذا الشكل لا يعدو أن يكون صورة بدائية للقصة لعدم توفره على العناصر الفنية التي تأسس لهذا الفن.

ويرى ركيبي أن المقال القصصي مرَّ بمرحلتين ساهمتا في التمهيد لتطور القصة بعد ذلك.

1- **المرحلة الأولى**: وهي مرحلة بدائية كما عبر عنها الناقد لأن كتَّاب المقال القصصي "يكتبون وفي أذهانهم المقال لا القصة"[(4)]، وبعد دراساته وحصره لمجموعة كبيرةَ من المقالات القصصية، تبين له أن الجميع يعتمدون خُطة واحدة حيث "يبدأ كاتب المقال القصصي بمقدمة خطابية وعظية، ويتبعها بسرد للحوادث، وقد يعكس هذا فيبدأ بسرد وبوصف للمناظر أو الحوادث،

ثم يعقب ذلك بخطبة أو بمقال قصير يؤكد فيه الهدف والفكرة التي يكتب من أجلها، وقد يعمد الكاتب إلى أسلوب المحاضرات والمحاورات"[5].

وإجماعُ كُـتَّاب المقال القصصي على استعمال الوصف للمناظر والحوادث هو من تأثير ثقافة الوصف القديمة التي لم ترق إل التحليل، أما تركيزهم على الهدف والفكرة فمردُه إلي تبني فكر الالتزام الذي تنصهر فيه كل الادوات الفنية وصولا إلي خدمة واقع اجتماعي وسياسي دون التطلع إلي آليات التعبير والتفكير على السواء.

ومن أهم ما لاحظه ركيبي اهتمام كاتب المقال القصصي "باللغة والألفاز الضخمة والحوار الذي لم يكن إلا تعبيرا عن شخص الكاتب وأفكاره وآرائه لأن ملامح الشخصية واحدة لا تتغير"[6]، والانسياق بهذا الشكل في البحث عن المفردة الفخمة هو من باب القبض على اللغة الفصحى التي كانت هاجسا في المحافظة الوطنية والقومية التي كادت أن تُغَّيبَ من طرف بعض التيارات الثقافية الأجنبية التي ناصبتها العداء وحاولت القضاء عليها.

ولّمـــا كان الكاتب يعبر فقط عن شخصيته وأفكاره ،كان ذلك ذاتية منه ممقوتة يضيق بها الفن لأنها تعجز عن الإفصاح بحرية عن تطلعات الفرد والمجتمع مما يترتّب عليه أن الشخصية الثانية تكون ذات ملامح واحدة لا تتغير ولاتتحرك ،وهذا ما ينتفي وحركة الإبداع الأصيل الذي يأبى النمطية والسكون.

2- **المرحلة الثانية:** لقد عمقت هذه المرحلة مفاهيم الاصلاح وكان لها الأثر الواضح في تغيير الوجه الثقافي العام للأدباء الجزائريين، ومن نماذج هذه المرحلة (السُنة عند النساء الجزائريات) للزاهري، و(في مجلس حُجّاح) للكاتب نفسه و (بعد الملاقاة) لمحمد بن العابد الجلالي.

وكان أهم حدث أدبي في هذه الفترة ظهور كتاب (مع كتاب الحمار) لأحمد رضا حوحو حيث تناول فيه كثيرا من القضايا الهامة بأسلوب ساخر كالزواج

بالأجنبيات ،وقضية حرية المرأة العربية ،وبعض المظاهر السلبية في المجتمع الجزائري ،وقد ظهرت بوضوح – في هذا الأثر الفني- شخصيـــة الكاتب ، كما برز تكثيف الحوار وقلّ السرد والوصف. وتكثيف رضا حوحو لعنصر الحوار إنما هو تشكيل جـــديد لتركيبة المقال القصصي كما يبلور اكتساب الكاتب لمهارات فنية جديدة.

وقد أرجع ركيبي سبب طغيـــان طابع السخرية إلى تأثيرات ثقافة الفكاهة التي كان يمثلها في المشرق العربي عبد القادر المازني وغيره . وربما نستطيع إرجاعها أيضا إلي سوداوية الظروف العامة ، وصعوبة الحياة وقسوة العيش مما جعل أحمد رضا حوحو ينتهج إشاعة الضحك في كتاباته كأحد البدائل التحاوزيه لذلك الواقع الموبوء بشتى الآفات المعيقة للحياة و الإبداع .

وبعد استقصاء تفاصيل المقال القصصي يخلص الناقد عبد الله ركيبي إلى اعتباره أبعد ما يكون عن أصالة الفن القصصي لبساطة وسائله التي غالبا ما كانت تقرر حقائق اجتماعية وتصرح بوقائع ذات صلة بحياة الإنسان الجزائري في ظل المتغيرات التاريخية التي تسير في اتجاه تعرية التاريخ وإسقـــاط الأقنعة، ويدخل هذا في سياق خدمة الأهداف الاجتماعية في إطارها التربوي قصد معالجة الانحرافات وتقديم السلوك العام والإحالة على الحلول المناسبة لأسلوب وعظي إرشادي يلتقي بالأشكال الخطابية في مجالي السياسة والاجتماع.

كما أن نظرة هؤلاء الأدباء أنفسهم للقضايا الكلية لم تكن في مستوى شمول النظرة الإنسانية لقضايا وجود الحياة والإنسان، فانتاها القصور، وضاقت عن التحليل العميق.

إن أهم الملاحظات التي نسجلها على دراسة عبد الله ركيبي حول المقال القصصي أنه قام بتتبع تاريخي لمسيرة المقال دون أن يحدد الزمان لا من حيث البدائي ولا من حيث النهائي إلا ضمنيا.

ب- دراسة الصورة القصصية ونقدها

اعتبر عبد الله ركيبي الصورة القصصية البدرة الأولى لبدايات القصة في الجزائر ، ومع أن نشأتها ترتبت عن المقال القصصي إلا أن الصورة القصصية ضمنت استمرارها إلي قيام الثورة التحريرية ، حيث تسلم الجيل الجديد المشعل و استحدث وسائل أخرى للتعبير عن تطلعات الجزائريين .

وحول مصطلح (الصورة القصصية) أشار الناقد في البداية إلي صعوبة وضع تعريف محدد لها إلا أن هدا لا يعني أنه لا يمكن تحديد ملمحها وعناصرها؛ فهي "ترسم صورة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية لشخصية إنسانية أو تركز على فكرة معينة"[7].

والصورة القصصية تصف الواقع ولا تحلله وتسجله ولا تعبر عنه فهي "تريد إطلاعك على وضعية أو جو ما، من علو لا يتيح لك رؤية العلاقات المتشابكة للأسباب المتداخلة ولا يتوجه إلى صنع العقدة القصصية نقطة الارتكاز القصصي"[8].

ويرى ركيبي أن أقرب الصور القصصية نضجا هي : (الصائد في الفخ) لمحمد بن العابد الجيلالي، وما أهّلها إلي النضج هي تقنيتا : "الحدث والشكل " فالحدث يتسم بنوع من الحركة رغم أن الحادثة غير مرتبطة بالشخصية"[9].

وقد اختلفت الآراء حول المحاولات الأولى للصورة القصصية فالدكتور عبد الملك مرتاض[10] يرى أن محمد السعيد الزاهري هو أول كاتب جزائري نشر الصورة القصصية عكس عبد الله ركيبي الذي يذهب إلى أن أول محاولة في هذا الصدد هي (فرانسوا و الرشيد) سنة 1925.

ويذهب الأستاذ عمر بن قينه بعيدا في التأريخ لأول صورة قصصية فيعتبر محاولة (الديسي) في قصته (المناظرة بين العلم والجهل) سنة 1908 هي البداية الحقيقية للتجربة الجزائرية في هذا الميدان "فاستمد في هذا الإطار القصصي عناصر

في القص، هي مزيج بين الحكاية، والمقالة القصصية الاجتماعية، والمقالة الأدبية مع بروز واضح لسمات هذه الأخيرة"[11].

وتماشيا مع المنهج التاريخي الذي سخره الناقد لدراسة الصورة القصصية ونقدها فإنه ميَّز بين مرحلتين مرت يهما الصورة القصصية :

أ- **المرحلة الأولى**: وقد ربط بدايتها تحديدا بسنة 1947 "وأول صورة قصصية ظهرت هي صورة (عائشة) التي صدرت في كتاب (الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير) لمحمد السعيد الزاهري"[12].

وقد استحقت هذه الصورة الاهتمام لكونها احتوت على عدد مهم من عناصر القصة كالحوار، والشخصيات، والبيئة، مع الضعف الواضح الذي لاحضه الناقد في :

1- عدم الاعتناء بالبناء القصصي.

2- ضعف تقنية التسلسل حيث ظهر القفز من حادثة إلى أخرى ، ومن فكرة إلى أخرى دون سابق إندار.

وعموما فإن الزاهري سخَّر كل إمكانياته المعرفية والأدبية لخدمة فنّ القصة الجزائرية الحديثة.

ب- **المرحلة الثانية** : اعتبر ركيبي حوادث 8 ماي 1945 محركا أساسيا للصورة القصصية حيث تعددت موضوعاتها، فتفتحت على الواقع وقضاياه مثل التعليم، والزواج، والحب، كما عالجت الثورة التحريرية فيما بعد بتغيير كبير في مجال المضامين حيث تحدثت عن النضال والواقع الثوري الجديد، وهو ما يؤكد تأثير الحدث التاريخي في الحدث الأدبي ومواكبة هذا الأخير للوقائع الجديدة والتعبير عنها في قوالب تستجيب لطبيعتها من حيث أنها إحداث مؤثرة وهامة تتطلب ذات الدرجة والقيمة.

أما من الناحية الفنية، فعناصر القصة تبدو فيها غير مكتملة، فهي تهتم بعنصر القص وبالحدث كما هو لا بتطوره، وبالشخصية بذاتها لا برسمها. وتحديدها تحديدا يُوضح قسمتها، فالشخصية فيه نموذجية ثابتة غير متطورة وغير متفاعلة مع الحدث مما أفقدها عنصر الصراع والحركة الدافعة.

وتعتبر هذه التجربة التراكمية للخبرات الأدبية فرصة التهيؤ الفني التي اتضحت من خلاله معالم القصة الفنية.

من أبرز من يمثل هذه المرحلة أحمد رضا حوحو خاصة في مجموعاته القصصية (نماذج بشرية) حيث عرض فيها نماذج من المجتمع مثل (السكير)، (الحاج)، (العصامي).

وهكذا تشابهت في العموم تعليقات ركيبي في بقية الصور القصصية مثل (سوزان) لعبد المجيد الشافعي، و(الضحية) لحسين قوامة و(عروس تزف إلى القبر) لمحمد طاهر فضلاء، فإن هذه الصور يجمع بينها رصد الواقع وإهمال الجانب الفني وعدم التمايز بين الشخصيات والتفكك الحدث .

وعموما، فان النقد الأدبي في الجزائر لم يول القصة ما تستحقه من عناية وبحث، ولم يكن للمقال القصصي والصورة القصصية إلا النزر اليسير من ذلك الجهد، ولذلك أخذ الناقد عبد الله ركيبي على عاتقه هذه المهمة الشاقة ، وهي مهمة تأصيل هذا الفن الأدبي والبحث عن جذوره والغوص في امتداداته المتنوعة.

ج – دراسة القصة القصيرة ونقدها

لا شك أن القص وثيق الصلة بحياة الإنسان وهو يلجأ إليه كلّما جدَّ جديد أو تذكر قديما فينسج الأحداث وفق ما تتطلبه المواقف المختلفة، حتى شكّل القص ظاهرة إنسانية طغت على بقية الظواهر الأدبية لحاجة الإنسان إليه وحضوره الدائم المتكرر في حياته، لأنه يجد فيه فضاء رحبا يسبح فيه على أجنحة المتعة فتتحقق لديه إرادة الوجود المفقودة تحققا مثاليا لا يعدو الخيال اجتهادا منه في بلوغ مستوى

الكمال وتعويضا لعجز الذات في قهر الطبيعة العتيدة التي دخل معها في لعبة الضرار المرير في ممارسة غريزة الغلبة والبقاء ، لذلك فإن لـــ : "الظاهرة القصصية بعد أساسيا لا في الأدب فقط بل حتى في حياة البشر وعلاقاتهم ،إن حياة البشر قصة مسترسلة وعلاقاتهم من قصص، وخيالهم من قصص، وعقائدهم من قصص"(13).

ونعتقد أن القص ساهم في تطوير الخبرة الإنسانية من منطلق معرفي يتفادى الفشل ويأخذ بأسباب النجاح، زمن هنا ينشأ الوعي الإنساني العميق بقضايا الوجود، فتتأسس لبنات المعرفة التي تعد رافدا مهما في إدراك الحقيقة وهذا ما يؤكده (ميشال بوتور) من "أن الظاهرة القصصية هي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة فهي ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا"(14).

وتعتبر دراسة الناقد عبد الله ركيبي عن (القصة الجزائرية القصيرة) من أهم الدراسات الرائدة في موضوع القصة القصيرة وهذا باعتراف اغلب النقاد والباحثين الجزائريين، يقول الناقد محمد مصايف "كان هذا الميدان بكرا لم يدخله أحد من قبل الدكتور ركيبي، ونحن لا نقول هذا تخفيفا مما قد يوجه إلى هذا العمل من النقد، بل نقوله لبيان فضل الدكتور ركيبي على الحركة الأدبية الجزائرية"(15).

1- حول مفهوم القصة القصيرة

القصة صورة مقتطعة من الحياة، وهي ذلك المزيج من علاقات التنافر والصدام و قد تكون تجسيدا لامتداد الإنسان في عنصر الزمن أو امتداد هذا الأخير فيه بكل ما يحمله الماضي من أصالة وتاريخ، والحاضر من وقع و تجارب وهموم، والمستقبل من طموحات وأحلام وتطلعات، ويلتقي عبد الله ركيبي في مفهومه للقصة القصيرة مع غيره من النقاد العرب فهو يرى أن "القصة القصيرة تصوير للّحظة المعينة من الزمن ثم تصوير شخصية أو أشخاص وحادثة محدودة في الزمان والمكان ويكون الهدف التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكانية وقوعها "(16)،

وذلك ما أشار إليه سيد حامد النساج أيضًا قائلا :"أنها الفن الذي يعطينا الواقع في نسيجه الدقيق"[17].

1- سمات القصة القصيرة

يحاول عبد الله ركيبي بعد التعريف الدقيق لمفهوم القصة القصيرة بيان أهم السمات التي تميزها عن غيرها من الأشكال السردية التي سبقتها كالمقال القصصي والصورة القصصية وهي :

أ- **المـــوقف**: يبين عبد الله ركيبي أن القصة القصيرة بحكم طبيعتها لا تحتمل تعدد المواقف بل تكتفي بموقف واحد وأحيانا لا تكتمل صورة هذا الموقف للّحظة القصيرة التي يعرضها الكاتب في حياة الشخصية، "فالقصة القصيرة تعبر عن موقف معين في حياة الفرد، أو جانب من هذه الحياة، والموقف هو الذي يهم كاتب القصة القصيرة أن يكشف عنه ويلقي عليه الضوء أثناء معالجته حدث خاص بحياة الفرد يرتبط بها ارتباطا كليا، وهو السمة الغالبة في القصة القصيرة"[18].

ب- التركيز مع الايجاز : للتركيز أهمية كبرى في القصة القصيرة بحكم حجمها من جهة ومسوغاتها الفنية من جهة أخرى. ويلح ركيبي على التركيز مع الإيجاز لان القصة القصيرة -- بحكم أنها قصيرة -- تحتاج إلى ضغط في التعبير والى حذف في الزوائد التي لا لزوم لها، فاللحظة هنا لها قيمتها لأن أية كلمة زائدة عما يتطلبه الموقف تؤثر في بناء القصة"[19].

وقد فرق الناقد بين نوعين من التفصيلات فهناك ما لا يمكن الاستغناء عنه لأن الإيجاز ليس معناه إلغاء الجزئيات أو التفاصيل، ذلك أن التفاصيل ضرورية في حدوث الحدث الواحد أو الموقف الواحد الذي تعالجه القصة القصيرة"[20]، وإنما يقصد بها التفصيلات التي تضخم حجم القصة وهي تفصيلات يمكن الاستغناء عنها وحذفها لأن وجودها في الوصف أو الحوار يفيد أكثر مما يضر ، وهنا تبدو "أصالة

كاتب القصة في عملية الاختيار، فيحذف أو يبقي ما هو ضروري لتصوير هذا الموقف أو ذاك"[21].

ولكن ما لم يوضحه الناقد أن صفة (التركيز مع الإيجاز) يجب أن تشمل كل جوانب القصة فمواطن التركيز تكون في الموضوع، وفي الحادثة، وفي السرد واللغة لأن كل لفظة لها دلالتها ودورها تماما كالشعر.

ومن أهم ما يقترحه الناقد للوصول إلي (التركيز مع الإيجاز)" الإيحاء" حيث يقول : "والإيجاز هنا يعني الإيحاء بواسطة الأسلوب وطريقة العرض، فالإشارة واللمحة تكفي عن الإطناب"[22].

ج- **النهاية أو (لحظة التنوير)** : لا تعد النهاية ختاما لأحداث القصة بل :"النهاية هي التي تجمع عندها خيوط الحدث فيبرز معناه ويتضح ولذلك سماها النقاد (لحظة التنوير) لأنها تكشف هذا الحدث وتلقي عليه الضوء"[23].

والنهاية لا يجب أن تكون جسما غريبا عن العمل القصصي : "وهي مرتبطة ارتباطا عضويا ببدايتها حتى لا يتفكك نسيج القصة وبناؤها لان تطور الحدث ضروري في دفع مجراها إلي هذه النهاية التي تحدد معنى الحدث وتكشف عن دوافعه وحوافزه "[24].

وإن كنا نلاحظ أن بعض القصص المعاصرة لها (نهاية مفتوحة) - وقد تكون النهاية غير منسجمة مع طبيعة الأحداث حتى تحدث الصدمة والمفاجأة - فالنهاية ليست دائما معقولة لأن الحياة نفسها تتجاوز في بعض الأحيان حدود المعقول.

2- خطوات في نقد القصة القصيرة

يعتمد الناقد عبد الله ركيبي على المنهج التاريخي في نقد القصة حيث برصد الظاهرة وتتبعها وقد صرح بذلك أكثر من مرة، فهو يؤكد أنه يبحث عن العوامل التي ساعدت على ظهورها وظروف نشأتها، وبالتالي على المؤثرات والعوائق التي

عرقلت تطورها وأخرت ظهورها "فالأدب يتطور بتطورحياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور"[25].

وقد رصد الناقد مجموعة من العوامل التي ساهمت في تطوير القصة القصيرة والتي تتمثل في اليقظة الفكرية التي صاحبت انتهاء الحرب العالمية الثانية وخاصة انتفاضة 8 ماي 1945، وأثر البعثات الثقافية للمشرق العربي والتي مكنت الجزائريين من الانفتاح على الثقافة الغربية وبعد ذلك ذكر أهم عنصر هو قيام الثورة التي فتحت المجال واسعا وخصبا لكتاب القصة القصيرة في سياق التأييد المعنوي والالتزام النضالي حيث ظهر هذا التأثير على مستوى المضامين والأشكال.

فعلى مستوى المضمون خلقت الثورة تأثيرها الإيجابي حيث يعتبر بحق طفرة نوعية حققها النص القصصي على مدارج الرقي وهذا بالنظر إلي نوعية الأداء التي صارت تقوم به.

أما على مستوى الشكل فقد تغير وجه القصة و لم يعد ذلك الوجه الشاحب الذي كانت به الصورة القصصية وهذا لتغيير المعطى الموضوعي (التاريخ) الذي استحدث الآليات الجديدة في التعبير والتصوير أيضا، فتمتعت القصة بشيء من الثراء والتنوع.

وإذا كانت مرحلة الثورة تشكل فعلا نقطة التحول في مسيرة القصة الجزائرية إلا أن ايجابية الثورة حيال القصة لم يكن على مايرام فقد وقعت في التعميم الذي لا يصلح وصفا لكل مستقراءات المرحلة، لأن الضعف قد تسرب غير مرة لأكثر من نص، وهو يعود إلي سوء فهم البعض للالتزام الثوري وفلسفة الكتابة الواقعية.

وإلى هذا أشارت الدكتورة نور سلمان حيث تقول : "لقد ولع الكتاب بتصوير الثورة والتعبير عن كل جوانبها بأسلوب تفصيلي يقود في كثير من

الأحيان إلي السطحية والمباشرة ،وتكرار المواضيع وتشابه الشخوص والمواقف و غاب عن قصاصهم عنصر المفاجأة وغرقوا في التفسير والشرح"[26].

إذن فالفرق يظهر واضحا بين فريقين : من ينظر إلي الثورة من الداخل ويربطها بالقضية (التحرر فقط) ومن ينظر إلي الثورة في علاقتها بالفن.

4- عناصر العمل القصصي

يحاول ركيبي في نقده للقصة تعداد العناصر التي تشكل آلية العمل القصصي وملاحظة مدى توفيق الكاتب فيها من عدمه، لأنه يجب تقريب مفهوم القصة القصيرة من مدارك القراء "فالوعي بفن كتابة القصة القصيرة مرجع أساسي في نجاح القصة أو فشلها، حتى لا يصبح الفن فوضى بلا مميزات ولا معالم"[27]، ومن أهم العناصر الفاعلة في تشكيل العمل القصصي : الحدث والشخصية والزمن والمكان وطرق البناء وغيرها.

5- النسيج القصصي

تهدف القصة من خلال نسيجها (السرد والوصف والحوار) إلي خدمة الحدث حيث يسهم في تطويره ونموه، وينبغي أن تتفاعل عناصره الثلاثة فيما بينها بأن تساهم كلّها في تجسيم الحدث وتحريكه وصبغه بألوان حية.

أ- **السرد:** يأتي حديث ركيبي عن السرد مقتضبا ومنصبا في غالبيه على "طابع الهدوء أو الحركة فيه"[28] وقيمة السرد لا تخرج عنده - كما ذكر في دراسة (البطل في القصة الجزائرية)[29] - عن هذا المعنى وإذا كان كتاب القصة قد وفقوا في استخدام الحوار في أحيان كثيرة، فإن ذلك لم يحدث بالنسبة للسرد إذ كثيرا ما كان تقريريا مباشرا يضعف من قوة الحدث وبالتالي من فاعلية البطل.

ولأهميته المتزايدة، فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى (راويا) أو

(ساردا) (Narrateur) وطرف ثاني يدعى مرويا له أو قارئا (Narrataire)... ويمكن أن تمر القصة باعتبارها محكيا أو مرويا عبر القناة التالية: الراوي- القصة- المروي له، وإن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، إن القصة لا تتحدث فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي تقدم بها ذلك المضمون.

ب- الوصف: إن ركيبي يبحث دائما في نقده للقصص على الطريقة التي تم بها الوصف وهذا نظرا لأهميته القصوى لأن "وظيفة الوصف هي خلق البيئة التي تجري أحداث القصة فيها وتكوين نسيجها، ولا يحق للخاص أن يتخذ من الوصف مادة للزينة وإنما يوظفه في تأدية دور ما في بناء الحدث، ومن المتفق عليه أن يقدم الكاتب الأشياء الموصوفة ليس كما يراها هو، بل كما تراها شخصيته"[30].

ج- الحوار: الحوار هو العمود الفقري للقصة، وهو في المصطلح" تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة ما"[31] . ومن الشروط الفنية للحوار : التركيز والإيجاز والسرعة في التعبير عما في ذهن الشخصية من أفكار حيوية ، وهو بهذا المعنى من أهم الأدوات الفنية في رسم الشخصية وتحديد مواقعها ولا بد في إجراء الحوار على لسان الشخصية مراعاة مستواها الثقافي واللغوي والاجتماعي"ولا شك أن الحوار يرتبط بالشخصية أولا وأخيرا وينبغي أن يكون ملائما لوضع الشخصية والمواقف التي تتخذها تعبيرا عن الحالة النفسية، مراعيا مستوى الشخصية الثقافية مثل بساطتها أو تعقيدها أو سذاجتها، وباختصار ظروف حياتها المادية والروحية"[32] ، والحوار بهذا الاعتبار، وفي إطار هذه الوظيفة يعتبر من أحسن ما أشار إليه الناقد عبد الله ركيبي في هذا الصدد، مراعاة القاص عند إجراء الحوار على لسان شخوصه، مستواها الثقافي واللغوي والاجتماعي، لأن عدم مراعاة هذه

الفروق هو الذي يجعلنا ننضر إلى اللغة على أنها المسؤولة عن (السطحية) الذي نشاهده في الشخصيات الروائية والقصصية.

6- الشخصيـــة

لقد أكد كثير من النقاد على الصلة الوثيقة بين الحدث والشخصية لأنه من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو الفعل ، ويرى عبد الله ركيبي أنه من واجب القاص " أن يرسم شخصياته في إطارها العام والخاص أي في تفردها وعلاقتها مع الآخرين"[(33)]، ويشترط في ذلك أن يكون الوصف حيًّا بحيث يضفي على الشخصية حركة وديناميكية مما يشوق القارئ لمتابعة القصة ومن ثم إلى تفهم الأوضاع والمواقف، وهو هدف من الأهداف الأساسية لتأليف القصة لأنه إذا انعدمت الحياة والحركة في رسم الشخصيات فشلت القصة.

إن التقنيات التي ركز عليها عبد الله ركيبي هي تقنيات كلاسيكية، وترجع إسناداته المرجعية في القصة إلى الأساسيات التعريفية التي وضعها (إدجـــار آلان بو) و(جي دي موباسان) و(أنطوان تشيكوف) وقدمها أساتذته مثل سهير القلماوي، رشاد رشدي وغيرهم ، وهي من المعالم الأساسية التي رصدها الأستاذ محمود تيمور والتي تنتمي إلى المرحلة البدائية للأقصوصة العربية التي لم تكن سوى تقليدا للنماذج الغربية وللمدرسة الفرنسية خاصة.

7- اتجاهات القصة القصيرة الجزائرية

أ- **التيار الرومانسي في القصة الجزائرية:** لا ريب أن الرومانسية كانت ثورة حقيقية في زمانها على أكثر من صعيد وقد عبرت عن مرحلة تحول حضاري أحدث النقلة المطلوبة في أنظمة التفكير الاجتماعي والسياسي في أوروبا وفرنسا على وجه الخصوص وكانت نتاجا لتفاعل داخلي لمجموع العلاقات الإنسانية العامة.

وقد كان للتيار الرومانسي بعض الأثر على الأدب الجزائري الحديث، أما في مجال القصة القصيرة، فإن الرومانسية كما يقول ركيبي : "لم يعالجها كتاب القصة كلهم ولهذا لم تكن مرحلة معينة في القصة الجزائرية القصيرة، وإنما عالجها البعض وعالجوا في نفس الوقت القصة الواقعية، ومن هنا يصعب الفصل بين التيارين إلا في مرحلة متأخرة جدا بعد مرور عدة سنوات على قيام الثورة، حيث سيطر التيار الواقعي نهائيا على القصة القصيرة، وتوقف التيار الرومانسي لأن الثورة فرضت واقعها على الكتاب جميعا وبالتالي اتجهوا إلى موضوعات الثورة يعالجونها وتخلو نهائيا عن الرومانسية"[34].

وقد قسم ركيبي تأثيرات الرومانسية في القصة الجزائرية إلى ما يلي:

1-**الرومانسية الهادئة المثالية** : وتتميز بالتعبير عن الحزن والوحدة والأسى والنظرة المثالية للحب العذري، ومثل "هذه الأفكار فرضت على الكتاب أسلوبا يتسم بطابع الهدوء والرصانة"[35]. وقد ظهر هذا بوضوح في قصص عبد الحميد بن هدوقة، و أحمد رضا حوحو.

2- **الرومانسية الحادة المادية** : وتأتي كرد فعل لإسراف الذاتية الذي صاحب الرومانسية الهادئة المثالية ومصدرها كما حدده الناقد هو" الإغراق في الذاتية، ومن هموم الشخصية، ومن الفشل الذي يصاحب الفرد وهو يصارع المجتمع، وهو يقف موقف المعارض لتقاليده ولقيمه ومفاهيمه"[36]. وقد مثلها الأديب الطاهر وطار بشكل واضح في جل قصصه.

ومن هنا فإن أهم ما توصل إليه الناقد في دراسته للقصة الجزائرية القصيرة في شكلها الرومانسي بحديه المثالي والمادي ما يلي:

1. إن القصص التي تنزع للاتجاه الرومانسي وإن كانت تتحدث عن مشاكل إنسانية إلا أنها لم تكن من الشمول والعمق الذي يتطلع إليه الإنسان نفسه.

2. أن حياة الإنسان أكثر تعقيدا وأوسع أفقا إذ ليست مشكلة الإنسان هي الجري وراء المرأة فقط.

3. يعتبر ما ورد من أفكار في القصة الجزائرية القصيرة امتدادا لما ورد في الشعر العربي القديم من نظرة الإنسان البدوي إلى المرأة فقط.

ب- التيار الواقعي في القصة الجزائرية القصيرة :

كانت الواقعية الرافد الآخر للرومانسية واختلفت في الأدب العربي عن الواقعية في الآداب الأوربية التي قامت على فلسفة موضوعية في تفسير العالم، بينما جرت الواقعية العربية مجرى خاصا في معالجة الواقع فاتخذت من قضايا مجتمع مضمونا متفردا.

وصادفت الواقعية القصة الجزائرية ظرفا من الاحتلال الأجنبي فسيطر الموضوع الثوري بدرجة أكبر إلى جانب الموضوع الاجتماعي الذي كان ينفذ منه القاص إلى الإدلاء بآرائه وتسجيل مواقفه حيال القضايا التي يعرض لها.

ويتفق ركيبي مع غيره من النقاد في أن الواقعية ليست نقلا أمينا للواقع "فالواقعية هي الاتجاه نحو الواقع، والقصة الفنية هي التي تنقل هذا الواقع فتعكسه في أسلوب مقنع مبرر، وهي بهذا لا تنقله نقلا مباشرا ولا تسجله تسجيلا آليا، وإنما تصوره تصويرا يوحي بإمكان وقوعه"[(37)].

إن لفظ الواقعية يدل على واقعية الأحداث وشخصياتها، وليس معنى هذا أن يذكر القاص الأحداث وصور الشخصيات في إطار جاف ."وقد دعم هذا الاتجاه صراع الأمة العربية ضد الاستعمار والاستغلال الذي تجلى في الانتفاضات التحررية التي قامت بعد ذلك في الوطن العربي"[(38)].

وضمن الإيديولوجية الاشتراكية التي سادت بعد الاستقلال، انحصر مفهوم القصة في الاتجاه الواقعي الاشتراكي، إذ على الأدب أن يكون ملتزما بقضايا الشعب، وعلى النقد أن يبرز نوعية هذا الأدب وينوه بأصحابه، ويساعد على

تطوير كتاباتهم بالتوجيه والإصلاح ومن هذا المنطلق كان تركيز عبد الله ركيبي على المضمون وعلى القيم الوطنية حيث يقول:" التزمت القصة الجزائرية وتبنت قضية الشعب وصورت كفاحه العادل من أجل قيم ومثل إنسانية عليا، وبالالتزام والواقعية خطت القصة الجزائرية خطوات واسعة وبدأت تأخذ مكانها كفن له تأثيره وفاعليته"(39).

إن رفض ركيبي للأساليب المباشرة دليل على موقفه الذي يتماشى مع الاتجاه الواقعي، وهو يريد قصص واقعية ولكنه لا يريد أن تؤدي هذه الواقعية إلى التقريرية السطحية.

كما أن القاص الواقعي هو الذي يندمج في المجتمع عن طريق المعايشة العملية فالاندماج في المجتمع، والعيش بين أفراده، والإحساس بإحساسهم ليست فرضا على القاص باعتباره قاصا واقعيا فحسب، بل هي وسائل هذا القاص إلى الإجادة، وإلى تمثيل عصره وزمانه تمثيلا صادقا.

ويتخذ ركيبي ميل بعض القصص إلى إلقاء المواعظ والدروس دليلا على ابتعاد هؤلاء عن الواقعية، بل يعتبر هذا الميل من صميم ما يسميه (الاتجاه الاجتماعي والأخلاقي) ويندرج ابن هدوقة في نظره ضمن هذا الاتجاه الذي يتمثل في لجوءه إلى الأسلوب المباشر الوعظي والوصف من الخارج بدل النفاذ إلى صميم الواقع ولهذا يؤكد : " أن الواقعية الحقيقية هي عكس هذا الاتجاه حيث لا تكتفي بتسجيل الواقع تسجيلا آليا بل تعمد إلى هذا الواقع فتعمقه وتندمج فيه ثم تعبر عنه بأسلوب فني مقنع"(40).

وقد وصل الناقد من خلال دراسته لقصة القصيرة إلى تحديد للعناصر التالية:

1- أشكال القصة الواقعية :

أ- **الشكل التصويري التعبيري**: وهو القصص التي تجنح في وظيفتها على التصوير والتعبير بدل التسجيل والنقل (الفوتوغرافي) و هذا الشكل تمثله قصة مليكة لفاضل السعودي في مجموعته (صور من البطولة).

ب- **الشكل التسجيلي الفوتوغرافي** : وهو تمثل القصص الضعيفة في هذا الاتجاه لغلبة النقل الآلي المباشر عليها ،وخاصة تلك التي عالجت موضوعات الثورة، فلم تزد أن نقلت الواقع كما هوو تمثله فقصة (امرأة وجريح خائن) لمحمد الصالح الصديق في مجموعته القصصية (صغر البطولة) .

ج- **الشكل التصويري التسجيلي**: وهذا الشكل وقع فيه المزج بين التصوير والتعبير والتسجيل ونقل الواقع كما هو، وقصة (يد الإنسان) لعبد الحميد بن هدوقة في مجموعته القصصية (الأشعة السبعة).

2 – خطـوات المنهج :

صرح الناقد ركيبي بمنهجه في دراساته للقصة بقوله: " لقد اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ، لأن الأدب يتطور بتطور حياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور، أما المنهج النقدي فهو الاعتماد على النص وما يصوره من تجربة إنسانية ويعبر عنه مضمون وواقع معاش"[41]، وخطوات هذا المنهج تبدأ بعرض المضامين ثم تردفه بدراسة الأساليب.

أ- المضامين :

يقوم الناقد باستعراض كل مواضيع المجموعات التي ينقدها كأن يقول عن أول قصة من المجموعة الصداع (الذيب): "هناك الربط بين الإنسان والحيوان في تلاحم كبير، وهذا الربط هو رمز الإنسان والحيوان في تلاحم كبير، وهذا الربط هو رمز الإنسان الضائع المتشرد، فكلاهما يبحث عن رزقه"[42].

ويذهب الناقد بالطريقة نفسها إلى الإحاطة المتفاوتة بمختلف الموضوعات، ففي قصة "عودة الأم" يقول: "إن هدفها المقارنة بين الماضي والحاضر .. ولكن

بالرغم من أن الموضوع يتسع للقصص والروايات الكثيرة، فإن القضية هي طريقة معالجة تناوله، إذا لم يكفي أن يقال أن الثورة الزراعية مبدأ وهدف... لكن المهم كيف نعالج هذا الموضوع"[43].

إن تتبع الناقد للجانب المضموني دون غيره من الجوانب هو فصل تعسفي، فتحديده لمواضيع معينة مثل (الثورة الزراعية، الثورة التحريرية، الاختيار القومي...) هو بحث عن (الوثيقة) في النص الأدبية والعلاقة بين المضمون وطرق التفكير والسلوك التي يقوم بها الناس في حياتهم اليومية.

ولعل عملية التوفيق بين طبيعة الرواية وحيويتها، وبين اختبار اللقطات المعبرة عن فكرة الكاتب واتجاهه، لعل هذه العملية من أهم العناصر التي تشهد للروائي بفنيته أو تسقط عنه هذه الصفة إذ لا يمكن أن مهمة الروائي على التصوير الفوتوغرافي لنوع من الحياة، بل إن اختياره وطريقة معالجته تتم إلى حد كبير عن أفكاره.

ب- الأساليب :

إذا كان الأسلوب في القصة هو الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يصطنع الوسائل التي تحقق أهدافه الفنية فإن الناقد ركيبي يركز في (الذئب) على (السرد والحوار): "فالتعبير موجز والشخصية تمتاز بالخفة"[44] ولا تفوته الإشارة إلى أن هذه القصة تقترب من (تيار الوعي).

وفي قصة (الجرد السنوي) : "جَرَّب الكاتب أسلوب جديدا بل شكلا جديدا في قصته وعرض من خلالها واقع البطل وحياته وجسد فيها هموم إنسان يطمح إلى أن يحقق أحلامه، ولكنه يصطدم بوضعه كموظف بسيط لا تسعفه وسائله على أن يحقق أمانيه"[45].

وقد اعتقد الناقد أن طريقة عرض قصة (الجرد السنوي) هي طريقة جديدة في القصة الجزائرية، في حين أنها طريقة مستخدمة حين يعرض القاص قصته على شكل مقاطع بعناوين، وقد استعملها عبد العزيز مرمول وآخرين.

إن أهم ما ينبغي تسجيله بإكبار في نقد القصة عند ركيبي هو:

1- الجهد الواضح الذي بذله في ترسيخ مفاهيم الفنون القصصية فهو لم يدخر جهدا في بيان الفروق بين: القصة والحكاية، القصة والرواية، المقال القصصي والصورة القصصية، القصة والقصة القصيرة.

2- محاولة الناقد وضع الأسس التي تقوم عليها العملية النقدية من بدايتها ومساهمة في تأسيس نقد القصة في الجزائر لأن مهمتها كما قال: "أن نساعد الأقلام الناشئة التي تبذل مجهودا في هذا السبيل، أن نساعدها على تخطي العقبات والعراقيل التي تعوق نضجها وتطورها"[46].

3- تعهد ساحة الإبداع بالتوجيه حتى "لا يترك المجال لقصص تنبت دون جذور ودون أن تجد من يتعهدها بالسقي والتشذيب، والنقد أشبه ما يكون بالمقص الذي يشذب الزوائد ويرسم الطريق ويوضح المعالم ويساعد القصة على التطور والإزهار"[47].

يعد الناقد عبد الله ركيبي من أوائل النقاد الجزائريين الذين أشاروا إلى دور الضمائر في القصة فهو يذكر نفي القصة (القبعة الجلدية) للطاهر وطار "إن البطلة تحدثت بضمير المتكلم فتوجه الخطاب إلى داخلها، إلى مشاعرها، إلى نفسها، وهذا الأسلوب في كتابة القصة بطريقة المونولوج الداخلي يزيدها حيوية ويعطيها بعدا وعمقا" واستعمال ضمير المتكلم كما يقول (ميشال بوتور) هو أمر يتعلق أولا بشئ من التقدم في الواقعية، فإذا كانت القصة بصيغة المتكلم فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه وما يعرفه عنها فقط"[48].

أما أهم ما يلاحظ على نقد ركيبي فهو الاضطراب في استعمال بعض المصطلحات الخاصة مثل:

- لقد استعمل الناقد مصطلح (الوحدة العضوية) أثناء دراسته ونقده للصورة القصصية رغم إن هذا المصطلح تجاوزه النقد المعاصر.

- يفرق الناقد ركيبي بين السلبية والإيجابية في الشخصية القصصية بمعناها البسيط فالإيجابية حركة ذاتية والسلبية كذلك وربما هذا التعريف لا يتفق مع الرأي الواقعية في الشخصية وموقفها في الحدث السلبي والإيجابي فهي ترى بأن الشخصية السلبية هي التي تعيش في خذلان لمجتمعها.

- إن عدم القدرة على التثبت من استعمال المصطلحات بدقة نجده واضحا في دراسته لعدد القصص منها قصة غسان كنفاني (في الأرض البرتقال الحزين) سنة 1967 وذلك في حديث أذيع من إذاعة الجزائر وأثبته فيما بعد في كتابه (الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى) حيث قال معلقا عن (الوصف) "ففي بعض المواقف نعثر على الوصف الآلي إذا جاز التعبير، فعبارة الوصف الآلي عبارة جديدة وظفها للدلالة على جمود عنصر الوصف وأثناء تقسيمه لأهم التيارات التي سادت القصة الجزائرية اعتبر الرومانسية قسمين بارزين في القصة الجزائرية هي الرومانسية الهادئة، والرومانسية (المادية) — إن صح التعبير —"[49]...

ويقول في تقديمه لقصص أبـــوالعيد دودو (بحيرة الزيتون): "ولكننا في قصة الانتظار نجد اهتماما من الكاتب بالشخصية الرئيسية في القصة، ونجد هذه الحركة الحيوية مجسمة في القلق والتوتر الذي يلازم نفس البطلة، والحركة هنا ليست فقط الحركة المادية ... بل يقدم لنا الحركة النفسية — إن صح التعبير —أي في مشاعر البطلة وانفعالاتها وتوترها الدائم "[50].

- لم يخلُ نقد ركيبي لبعض القصص من مبالغة ومغالاة في التقدير فهو يصف (بحيرة الزيتون) للكاتب أبو العيد دودو بأنها :" وصلت إلي مستوى رفيع من النضج والروعة شكلا ومضمونا وأسلوبا "[51].

في حين يرى – أكثر من ناقد - أذكر منهم : حسين أبو النجا "أن القصة لم تختلف عن سابقاتها في مستواها الفني لأن العلاقة بين الحديث والشخصيات غير مترابطة بل هي منفصلة انفصالا تاما... وسبب ذلك أن الكاتب فيما يبدو أراد أن يصور أكـــبر عدد ممكن من النماذج لتكون واجهة تعبر عن جميع الجزائريين"[52].

-ونراه يعتمد المرجعية الثقافية العربية في المشرق فرواية "ريح الجنوب" تشبه (دعاء الكروان) لطه حسين "في وصف الطبيعة التي تساعد على تصور وجه القرية"، وقصة (زنوبة) للطاهر وطار تشبه قصة لعبد القادر مازني "بطلها اليائس يتعلق بأية قشة ويقبض على أي خيط ولو كان من نسيج العنكبوت لا من نسيج الواقع الحي ولو استعرنا عبارة المازني لقلنا أن هذا البطل يقبض على الريح كما في (قبض الريح) وكأن لا شخصية للقصة الجزائرية تميزها عن غيرها في حين أن الأدب ابن بيئته.

- مجارات الناقد ركيبي للكاتب في الاهتمام بالقصة المركزية في المجموعات القصصية مثال (الصداع) لأحمد منور التي تحمل المجموعة العنوان نفسه و(البديل) لباديس فوغالي وغيرهما، حيث يجعل منها نقطة الانطلاق لمحاورة المجوعة القصصية وهذا ما يسقطه في تمويه الكتاب.

وأخيرا لقد عالج الناقد عبد الله ركيبي موضوع القصة باهتمام أكبر في كتابه (القصة الجزائرية القصيرة) وبعض الأشكال النثرية - بدرجة أقل- في كتابه " النثر الجزائري الحديث"، وقد حاولنا الإلمام بالمرجعية الاصطلاحية التي اتكأ عليها أثناء المعالجة، فوجدناها – على العموم – مرجعية تقليدية لا مناص منها، مادام

الأمر متعلقا بنصوص سردية في طور التكوين من جهة، وما دام الكتابان صادرين في وقت متقدم، من جهة ثانية، قبل أن تتفشى مناهج النقد الجديد في الدراسات النقدية العربية المعاصرة.

لذلك لم يزد الدكتور ركيبي على أن نقل المصطلحات السردية التي كانت سائدة لدى نقاد السيتينيات بالمشرق العربي مثل (سهير القلماوي، عمر الدسوقي، محمد شكري عياد، نعيم اليافي، عز الـــدين إسماعيل، شوقي ضيف...)، ومن تلك المصطلحات التقليدية اللصيقة لفن القصة، استعماله لـــ (أسلوب التشويق) بدلالات عامة تنقصها الدقة والتحديد، و(وحدة الانطباع) التي قد يعطفها على "وحدة الأثر" أو "الأثر الكلي" و"لحظة التنوير" التي يشير بها إلى لحظة انفراج العقدة القصصية، وكلها مصطلحات يعود الفضل فيها إلى (إدجار آلان بو).

وفي سياق حديثه عن النشأة القصصية الجزائرية، يستعمل الناقد عبد الله مصطلحين جديدين على النقد الجزائري يومها، هما (المقال القصصي)، (والصورة القصصية)، يجعل الناقد منهما حدين لمفهوم أولي في تاريخ القصة الجزائرية القصيرة، وإليه يعود الفضل في إشاعاتهما بين جل الباحثين الذين عالجوا الإرهاصات القصصية الجزائرية من بعده علما أنه يريدهما دون أدنى إشارة إلى مرجعيهما، بما يفهم من ذلك أنه أول ناقد عربي يوظفهما، والواقع أن أساتذته في جامعة القاهرة كانوا سباقين إلي ذلك، وعنهم تم نقل المصطلحين دون إحالة هامشية تشفع له بهذا النقل العلمي.

كما وظف مصطلحات شائعة أخرى كثلاثية "السرد، الوصف، الحوار" توظيفا عاما يتسم بالتركيز على وظائف هذه التقنيات السردية دون التركيز على ماهيتها الجوهرية، مما سمح بالتداخل بينهما، كان يرى مثلا : أن "الحوار يساعد على رسم الشخصية وتحديدها فهو إذن العمود الفقري للقصة القصيرة."(53) كان الأمر متعلق بموضوع المسرح للقصة القصيرة، كما أن حديثه عن (الحوار) غالبا ما

يقتصر على لغته من حيث هي فصيحة أو عامية وهل هو قصير أو طويل، وما مدى تلاؤمه مع الشخصية، دون أدنى إشارة إلي نمطه الفني، أهو حوار سردي أم درامي أم داخلي (مناجاة).

وتغيب الفروق الجوهرية بين هذه المصطلحات أكثر ما تغيب حين يردف المصطلح الواحد لبعض الأوصاف كأخذه على بعض القصاصين ما يسميه بالسرد التقريري أو المباشر، مفضلا السرد الإيحائي أو الشاعري علما بان هذا النمط السردي الأخير قد يتداخل مع مصطلح (الوصف) في بعض السياقات ،لذلك فضلنا أن نميز بين هذه المصطلحات الثلاثة، نقلا عن معجم فرنسي متخصص ترى مؤلفاته أن : "الحوار" "Dialogue" نمط إبلاغي يكون فيه كل شخص مرسلا ومرسلا إليه بالتعاقب"، أما "الوصف" (Description) فهو "خطاب حول تواجد فضائي لا يتدخل فيه زمن المدلول "أما السرد (Narration) فهو "خطاب مغلق يتدخل فيه زمن المدلول"، وهذا تحديد اصطلاحي دقيق يقلّ في آليات الناقد عبد الله ركيبي الاصطلاحية.

كما يوظف الناقد مصطلح (الشخصية) توظيفا بسيطا غالبا ما يركز على رسمها أو نموها أو جمودها، وهي إشارة ضمنية إلى مصطلحين عتيقين هما "الشخصية النامية أو المتطورة" و"الشخصية الجامدة أو النمطية"، دون أن يتجاوز ذلك إلى قضايا نقدية أهم كدلالات التسمية والمراتب السردية للشخصيات، باستثناء بعض الإشارات الطفيفة، كإشاراته إلى شخصيات رواية (ريح الجنوب) حيث جعل من نفيسة وابن القاضي ومالك شخصيات رئيسية، و البقية "شخصيات ثانوية" وهنا يستعمل أيضا مصطلح (البطل) بوعي اصطلاحي محدود جدا لا يقيم الفروق بين مصطلحات مختلفة يوظفها مترادفة، خلافا لناقد جزائري آخر يبدو أكثر وعيا ودقة وهو الدكتور عبد المالك مرتاض الذي يميز تمييزا دقيقا

(الشخص) من حيث هو كائن حي موجود بالفعل و(الشخصية) التي هي كائن ورقي فني مفارق للشخص الحي، (البطل) الذي يكون محاطا بالخوارق والخرافات.

ويشير عبد الله ركيبي أيضا، أثناء وقوفه على نقد قصة "القبعة الجلدية" للطاهر وطار إلى تقنية سلبية أخرى هي (المونولوج الداخلي) التي يجعلها مرادفة لمصطلح أخر هو "تيار الوعي"، دون إشارة إلى المرجعية السيكولوجية لهذا المصطلح، رائيا أنه أسلوب جديد في عرض أحداث القصة ورسم الشخصية يزيدها حيويا ويعطيها عمقا وبُعدا جَديدا، ولكنها طريقة، إذا أُسيء استغلالها، يمكن أن" تدفع بالقصة نحو الرتابة التي تحد من انطلاقها وتعوق تطور الحدث.

وواضح أن هذا التقديم الاصطلاحي وظيفي المنحى، يقدم المصطلح تقديما جوهريا، ويقف على ماهيته الدقيقة ،تعريبا للمصطلح الأجنبي (Monologue intérieur) من خلال المرجعية التقليدية الاصطلاحية، وطابعها المدرسي القديم.

الهوامش :

1- عبد الله ركيبي : "بين الديك وزائر الصباح" لفاروق منيب – نقد وتحليل – جريدة الشعب، عدد 380، 20 أوت 1965، ص :4.

2- عبد الله ركيبي : "دعاء الكروان" لطه حسين – نقد وتحليل – مجلة الجيش، عدد 25، السنة الثالثة، أفريل 1966، ص: 25.

3- عبد الله ركيبي : القصـــة الجزائرية الحديثة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، سنة 1973، ص:57

4- م. ن. ص. ن.

5-عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، سنة 1973، ص:168.

6- م. ن. ص. ن.

7- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص: 90 .

8- م. ن. ص. ن.

9- م. ن. ص: 102 .

10- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1982، ص: 162.

11- عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث ص :165.

12- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ،ص :91.

13- سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلي نظرية القصة ، الدار التونسية 1980 ص : 218 .

14- ميشال بوتور Michel Butor : بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة : فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، سنة1971، ص05 .

15- محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث، ص :146 .

16- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص:145.

17- سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، مصر، سنة 1978، ص: 32.

18- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص: 147.

19- م. ن. ص. ن.

20- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص: 148.

21- م. ن. ص. ن.

22- م. ن. ص. ن.

23- م. ن. ص :150.

24- م. ن. ص. ن.

25- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص: 6.

26- نور سلمان : الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، سنة 1981، ص:475 .

27- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص: 151.

28- م. ن. ص :270.

29- عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ، ص:177.

30- أحمد شريبط : الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، ص: 34.

31- رشاد رشدي : فن القصة القصيرة ، ص:99.

32- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص: 151.

33- م. ن. ص. ن.

34- م. ن. ص. :175.

35- م. ن. ص. ن.

36- م. ن. ص. ص:194.

37- م. ن. ص. ن.

38- م. ن. ص. ن.

39- م. ن. ص. :197.

40- م. ن. ص. ن.

41- م. ن. ص. ن.

42- أحمد منور :الصداع – مقدمة عبد الله ركيبي، ص :7 .

43- م. ن. ص. ص:9.

44- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، ص:197.

45- م. ن. ص. ن.

46- عبد الله ركيبي : كلمة صريحة في افتتاحية جريدة الشعب "جريدة الشعب، 764، 04 جوان 1965. ص:4.

47- عبد الله ركيبي : القصة العربية الجزائرية "جريدة الشعب، عدد :866، 1جوان 1965، ص:4.

48- ميشال بوتور : بحوث في الرواية العربية، ص: 67.

49- عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص:244.

50- أبو العيد دودو : بحيرة الزيتون، مقدمة عبد الله ركيبي ، ص :9.

51- م. ن. ص. ن.

52- حسين أبو النجا : بحيرة الزيتون – نقد وتحليل – مجلة القبس، السنة الرابعة، العدد الأول، أفريل 1970، ص:42.

الفهرس

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
العدد 08 السنة 1426 هـ ـ 2005 م

تم الطبع بمطبعة جامعة منتوري
قسنطينة/ الجزائر

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
بكلية الآداب و اللغات جامعة منتوري قسنطينة

العدد 08 السنة 1425هـ 2005 م